**colecţia studii**
**seria studii literare**

*Referenţi ştiinţifici: Prof. univ. dr. MARIANA NEŢ, CS I; Dr. MIHAELA POPESCU, CS II*

Editor: Călin Vlasie

Redactare: Cristina Miron
Tehnoredactare: Adriana Vlădescu
Prepress: Marius Badea
Coperta colecţiei: Ionuţ Broştianu

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României**
**IONESCU, ANA-MARIA**
**Mentalităţi dominante în literatura română şi engleză din secolele XIX şi XX : o abordare lingvistică** / Ana-Maria Ionescu ; pref. de Mariana Neţ. - Piteşti : Paralela 45, 2016
Conţine bibliografie
ISBN 978-973-47-2315-7

I. Neţ, Mariana (pref.)

82.09

Copyright © Ana-Maria Ionescu , 2016
Copyright © Editura Paralela 45, 2016

**ANA-MARIA IONESCU**

# MENTALITĂŢI DOMINANTE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ ŞI ENGLEZĂ DIN SECOLELE XIX ŞI XX – O ABORDARE LINGVISTICĂ

*(cu aplicaţie la operele lui Nicolae Filimon, Camil Petrescu, William Makepeace Thackeray şi John Galsworthy)*

PARALELA 45
EDITURA

# CUPRINS

CUVÂNT-ÎNAINTE / 7

PREFAŢĂ / 9

INTRODUCERE / 15

1. LIMBAJ, LITERATURĂ, MENTALITĂŢI – CONSIDERAŢII TEORETICE / 23
   1.1. Istoria mentalităţilor. Mentalităţi şi dialogism / 23
   1.2. Semiotica şi filosofia limbajului / 28
   1.3. Pragmatica / 34
      1.3.1. Delimitarea domeniului / 34
      1.3.2. Teoria enunţării. Actele de limbaj / 36
      1.3.3. Mecanisme de comunicare / 41
   1.4. Analiza discursului. Analiza conversaţiei. Pragmatica istorică / 45
   1.5. Erving Goffman şi interacţiunea faţă în faţă / 49
   1.6. Discursul literar – un tip particular de discurs / 51

2. LIMBAJ ŞI MENTALITĂŢI ÎN *CIOCOII VECHI ŞI NOI* / 61
   2.1. Contextul sociocultural şi construcţia romanului / 61
   2.2. Strategii narative în *Ciocoii vechi şi noi* – o abordare pragmatică / 67
      2.2.1. Vocea auctorială şi statutul naratorului / 67
      2.2.2. Asumarea responsabilităţii enunţiative. Distanţarea. Punctul de vedere / 69
      2.2.3. Dialogism şi comunicare literară / 75
   2.3. Conversaţie şi mentalităţi / 81
      2.3.1. Subiecte predilecte de conversaţie –
      în spaţiul public, privat şi semiprivat / 81
      2.3.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj / 84
         2.3.2.1. Formule de adresare şi de salut.
         Acte de limbaj – în relaţia ierarhică asimetrică / 84
         2.3.2.2. Formule de adresare şi de salut.
         Acte de limbaj – pe axa orizontală / 88
      2.3.3. Gestionarea impresiilor. Implicit şi mentalităţi / 89
   2.4. În loc de concluzii / 98

3. LIMBAJ ŞI MENTALITĂŢI ÎN ROMANELE LUI CAMIL PETRESCU / 103
   3.1. Contextul sociocultural. Romanul subiectiv / 103
   3.2. Strategii narative în romanele lui Camil Petrescu – o abordare pragmatică / 109
      3.2.1. Vocea auctorială şi statutul naratorului / 109
      3.2.2. Asumarea responsabilităţii enunţiative. Distanţarea.
      Punctul de vedere / 112
      3.2.3. Dialogism şi comunicare literară / 118
   3.3. Conversaţie şi mentalităţi / 124
      3.3.1. Subiecte predilecte de conversaţie –
      în spaţiul public, privat şi semiprivat / 124
      3.3.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj / 130
         3.3.2.1. Formule de adresare şi de salut.
         Acte de limbaj – în relaţia ierarhică asimetrică / 130

3.3.2.2. Formule de adresare şi de salut.
Acte de limbaj – pe axa orizontală / 130
3.3.2.3. Adresarea şi clişeul verbal / 133
3.3.3. Gestionarea impresiilor. Implicit şi mentalităţi / 136
3.4. În loc de concluzii / 150

4. LIMBAJ ŞI MENTALITĂŢI ÎN *VANITY FAIR* / 157
4.1. Contextul sociocultural. Realismul critic în secolul al XIX-lea / 157
4.2. Strategii narative în *Vanity Fair* – o abordare pragmatică / 162
4.2.1. Vocea auctorială şi statutul naratorului / 162
4.2.2. Asumarea responsabilităţii enunţiative.
Distanţarea. Punctul de vedere / 166
4.2.3. Dialogism şi comunicare literară / 173
4.3. Conversaţie şi mentalităţi / 181
4.3.1. Subiecte predilecte de conversaţie –
în spaţiul public, privat şi semiprivat/ 181
4.3.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj / 188
4.3.2.1. Formule de adresare şi de salut.
Acte de limbaj – în relaţia ierarhică asimetrică / 188
4.3.2.2. Formule de adresare şi de salut.
Acte de limbaj – pe axa orizontală / 190
4.3.3. Gestionarea impresiilor. Implicit şi mentalităţi / 192
4.4. În loc de concluzii / 201

5. LIMBAJ ŞI MENTALITĂŢI ÎN ROMANELE LUI JOHN GALSWORTHY / 205
5.1. Contextul sociocultural – victorianism şi modernitate / 205
5.2. Strategii narative în romanele lui John Galsworthy –
o abordare pragmatică / 211
5.2.1. Vocea auctorială şi statutul naratorului / 211
5.2.2. Asumarea responsabilităţii enunţiative.
Distanţarea. Punctul de vedere / 213
5.2.3. Dialogism şi comunicare literară / 219
5.3. Conversaţie şi mentalităţi / 223
5.3.1. Subiecte predilecte de conversaţie –
în spaţiul public, privat şi semiprivat / 223
5.3.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj / 235
5.3.2.1. Formule de adresare şi de salut.
Acte de limbaj – în relaţia ierarhică asimetrică / 235
5.3.2.2. Formule de adresare şi de salut.
Acte de limbaj – pe axa orizontală / 236
5.3.3. Gestionarea impresiilor. Implicit şi mentalităţi / 239
5.4. În loc de concluzii / 248

6. LIMBAJ, LITERATURĂ, MENTALITĂŢI – ÎN SINCRONIE ŞI ÎN
DIACRONIE. CONSIDERAŢII FINALE / 255

BIBLIOGRAFIE / 271

# CUVÂNT-ÎNAINTE

Cartea de faţă reprezintă forma revizuită a tezei mele de doctorat, pe care am susţinut-o în anul 2012, la Institutul de Lingvistică „I. Iordan – Al. Rosetti" al Academiei Române. Lucrarea a purtat iniţial titlul: *Expresii lingvistice ale mentalităţilor dominante în literatura română şi engleză în sec. XIX şi XX (cu aplicaţie la operele lui N. Filimon, Camil Petrescu, W. M. Thackeray şi J. Galsworthy).* Comisia de doctorat a avut următoarea componenţă: acad. Marius Sala (preşedinte), prof. univ. dr. Mariana Neţ, CS I (conducător ştiinţific), prof. univ. dr. Rodica Albu, prof. univ. dr. Emilia (Parpală) Afana, dr. Mihaela Popescu CS, II.

Lucrarea, elaborată pe parcursul a şase-şapte ani, a reprezentat o provocare uriaşă şi a presupus un volum de muncă mare, dat fiind caracterul comparativ, inter- şi transdisciplinar al demersului analitic care a impus stăpânirea unui bogat aparat conceptual şi terminologic. La acestea se adaugă corpusul mare de texte supuse analizei (şapte opere însumând treisprezece romane) şi, de aici, dificultatea de a organiza cercetarea într-o schemă nucleară şi convergentă. Am lucrat însă cu entuziasm şi rezultatele nu s-au lăsat aşteptate, teza primind la susţinere calificativul „Foarte bine".

Adresez sincere mulţumiri domnului academician Marius Sala pentru aprecierile generoase. Le mulţumesc, de asemenea, referenţilor oficiali pentru competenţa şi minuţiozitatea cu care au analizat lucrarea, pentru sugestiile şi recomandările de care am ţinut seama în elaborarea acestei ultime variante.

Îi mulţumesc îndeosebi doamnei Mariana Neţ pentru răbdarea şi profesionalismul cu care m-a îndrumat în toţi aceşti ani, pentru nenumăratele sfaturi, pentru materialele pe care cu greu le-aş fi găsit în altă parte, pentru că ne-am „încăpăţânat" să nu abandonăm un subiect dificil, aparent greu de supus unei scheme coerente, şi pentru că îndrumarea sa de excepţie depăşeşte cu mult cadrul strict al acestei lucrări.

Le mulţumesc tuturor prietenilor şi colegilor (de la Institut şi de la Universitatea din Piteşti) care, într-un fel sau altul, m-au susţinut şi încurajat pe parcursul acestor ani de căutări.

Pentru familia mea nicio listă de mulţumiri n-ar putea fi completă, dragostea şi sprijinul pe care mi-l oferă sunt necondiţionate.

Dedic această carte bunicii mele, Elisabeta Popescu, pe care am pierdut-o cu puţin timp înainte de susţinerea tezei.

Ana-Maria Ionescu
*martie, 2016*

# PREFAŢĂ

Cartea pe care o avem în faţă este o lucrare amplă apărută ca rezultat al unei cercetări inter- şi transdisciplinare, care acoperă o plajă largă de domenii, de la literatură comparată la lingvistică comparată şi chiar istorie socială comparată. Ana-Maria Ionescu studiază literatura din perspectivă predominant lingvistică, dar nicidecum exclusiv lingvistică, demonstrând importanţa analizei lingvistice nu numai în sine şi pentru sine, ci mai ales ca instrument util şi necesar de lucru în atâtea alte discipline umaniste. Metodele de cercetare sunt împrumutate cu precădere din pragmatica lingvistică (mai ales teoria enunţării şi teoria actelor de limbaj, care conduc la analiza discursului şi analiza conversaţiei), dar nu este neglijată nici teoria literaturii (mai ales naratologia). Investigaţia autoarei se află însă explicit (la fel ca şi teoria actelor de limbaj, pe care se sprijină) la confluenţa dintre lingvistică generală, semiotică, sociolingvistică, sociologia comunicării, demersul său constituindu-se astfel şi într-o contribuţie la filozofia limbajului.

Pornind explicit de la premisa că literatura realistă reflectă mentalităţile dominante din perioada căreia îi aparţine şi din spaţiul cultural pe care şi l-a ales ca obiect, autoarea pune în contrast romanele *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon şi *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, pe de o parte, şi *Vanity Fair* de W. M. Thackeray şi cele trei trilogii ale lui J. Galsworthy (*The Forsyte Saga, A Modern Comedy* şi *End of the Chapter*), pe de altă parte, urmărind legătura dintre stiluri de viaţă şi mentalităţi, pe de o parte, şi fenomene semantic-pragmatice şi discursive (precum deictizarea, modalizarea, evaluarea, implicitul, politeţea, realizarea actelor de limbaj), pe de altă parte, în cele două spaţii culturale şi în cele două epoci amintite. După ştiinţa mea, este prima dată în România când mentalităţile reflectate în textul literar sunt analizate – convingător – cu ajutorul teoriei actelor de limbaj.

Lucrarea Anei-Maria Ionescu nu este însă numai un studiu contrastiv (român – englez) al limbajului literar şi este mai mult decât un „mini-tratat" dedicat legăturii dintre mentalităţi şi literatura comparată, istoria ideilor, comunicarea inter- şi transculturală, filozofia limbajului, lingvistica generală şi lingvistica contrastivă. Această carte este şi o contribuţie – perfect valabilă – la *pragmatica istorică*, disciplină relativ nouă, datând de la sfârşitul anilor '90, care a luat avânt în primul deceniu al secolului 21, materializându-se mai

ales în articole publicate în deja celebrul *Journal of Historical Pragmatics*. Deictizarea, modalizarea, eterogenitatea enunţiativă, actele de limbaj indirecte, implicitul, conectorii pragmatici, ironia şi politeţea lingvistică sunt analizate pe larg, ţinând permanent cont de particularităţile discursului literar, adică de contractul implicit de cooperare şi contractul de ficţiune stabilite între actanţii comunicării, de referinţa lumilor posibile şi de asemănările şi deosebirile dintre conversaţia autentică şi conversaţia materializată în discursul literar realist.

Printre autorii pe care se sprijină efectiv eşafodajul teoretic al investigaţiei se numără – cum era şi de aşteptat – Ch. S. Peirce, J. L. Austin, J. Searle, Fr. Récanati, E. Goffman, H. P. Grice, C. Kerbrat-Orecchioni, H. Parret, D. Maingueneau, P. Charaudeau, D. Sperber & D. Wilson, J. Moeschler & A. Reboul, P. Brown & S. Levinson, J. Authier-Revuz, dar nu sunt neglijate nici contribuţiile şcolii româneşti în domeniu, mai ales acelea aparţinând Lilianei Ionescu-Ruxăndoiu, Ancăi Măgureanu, Valeriei Guţu-Romalo şi Rodicăi Zafiu.

După cum se poate constata chiar de la prima vedere, autoarea a trebuit să opteze pentru o distribuţie inegală a corpusului de texte studiate: dacă N. Filimon şi W. M. Thackeray sunt prezenţi în lucrare cu câte un singur roman (în cazul lui Filimon nici nu s-ar fi putut altfel), Camil Petrescu figurează cu două romane, în timp ce în cazul lui J. Galsworthy sunt analizate toate cele trei trilogii. Principala explicaţie a acestei opţiuni a autoarei trebuie căutată în faptul că literatura română nu dispune de un roman realist în epoca marilor clasici. În plus, toate operele analizate sunt romane *citadine*, în care Bucureştiul şi Londra sunt reflectate în momente-cheie ale istoriei lor din secolul al 19-lea şi până spre mijlocul celui de al 20-lea.

Considerând, pe bună dreptate, că orice text literar se încadrează în epistema epocii, Ana-Maria Ionescu şi-a propus – şi a reuşit, cred – să arate cum se reflectă aceasta în discursul auctorial şi în interacţiunea verbală a personajelor, dincolo de diferenţele stilistice şi compoziţionale dintre textele supuse analizei, diferenţe datorate nu numai idiolectului şi formaţiei fiecăruia dintre autori, ci, desigur, şi tradiţiei culturale din care vin aceştia, gradului de dezvoltare al societăţii şi de rafinament al literaturii căreia îi aparţine fiecare.

Primul capitol se intitulează „Limbaj, literatură, mentalităţi – consideraţii teoretice" şi este dedicat, firesc, prezentării principalelor concepte şi metode cu care operează cercetarea. Atrage atenţia, în mod special, felul în care autoarea a ştiut să evidenţieze şi să nuanţeze (fără a forţa nicio clipă nota) punctele de convergenţă între teoria mentalităţilor (care îşi are originea, după cum se ştie, în „noua istorie" franceză, disciplină creată în jurul şcolii de la *Annales*) şi dialogismul lingvistic (stipulat de Mihail Bahtin, teoretizat, în detaliu, de Oswald Ducrot şi rafinat apoi, până în zilele noastre, de specialişti de marcă în

teoria enunţării precum Catherine Kerbrat-Orecchioni şi Dominique Maingueneau). Un alt subcapitol prezintă legătura dintre semiotica de sorginte peirceană şi filozofia limbajului. Spaţiul cel mai amplu din acest capitol iniţial este afectat însă – din nou, pe bună dreptate – pragmaticii lingvistice, deci teoriei enunţării, teoriei actelor de limbaj şi analizei conversaţionale, precum şi pragmaticii istorice, disciplină care derivă din teoriile amintite şi în care se înscrie şi demersul autoarei.

Propunându-şi să descrie cât mai riguros expresia atitudinii autorilor studiaţi cu privire la lumea construită în text, Ana-Maria Ionescu analizează modalizatorii (epistemici, deontici şi apreciativi), enunţurile cu predicaţie evaluativă şi tipurile de acte de limbaj care separă punctul de vedere al naratorului de cele ale altor Enunţiatori şi care subliniază poziţia acestuia – de acceptare sau de respingere – faţă de stilurile de viaţă şi mentalităţile proiectate în text. Ştiut fiind că dacă vrem să reconstruim – aşa cum stipulează promotorii pragmaticii istorice – mecanisme conversaţionale, ritualuri comunicative sau caracteristici idiolectale şi sociolectale din epoci trecute, nu avem la îndemână altceva decât texte literare, Ana-Maria Ionescu procedează la analiza minuţioasă a schimburilor conversaţionale din cele treisprezece opere literare amintite, identificând, la fiecare autor în parte şi prin analiza lor comparată, variabile la nivel lingvistic şi discursiv, induse istoric, social şi cultural, dar şi invariabile, deci universalii.

În cel de al doilea subcapitol al capitolelor 2, 3, 4, 5, autoarea descrie pe larg strategiile narative la care recurg cei patru autori. Urmele în text ale instanţei auctoriale, perspectiva şi punctul de vedere sunt considerate rezultatul unor acte de limbaj complexe, pe care Ana-Maria Ionescu le descrie cu acurateţe, dovedind o perfectă stăpânire a instrumentelor de lucru atât din domeniul lingvisticii, cât şi din acela al naratologiei.

Autoarea arată cum sunt delimitate în text diversele voci narative situate la nivele diferite, cum se reflectă în plan lingvistic concepţia cu privire la rolul naratorului în naraţiunea heterodiegetică, în cea homodiegetică şi în cea autodiegetică şi studiază mijloacele lingvistice de asumare a responsabilităţii enunţiative şi de distanţare a naratorilor de universul narat, adică deictizarea, modalizarea epistemică, deontică şi apreciativă, mărcile evidenţiale în discursul direct, indirect şi indirect liber, actele de limbaj reprezentative şi cele expresive. Un loc privilegiat este acordat, de asemenea, strategiilor de implicare a cititorului în text (recursul la proceduri conversaţionale de flatare a interlocutorului, folosirea conectorilor cu funcţie fatică). Sunt studiate totodată strategiile de motivare, amplificare sau anticipare a discursului (în primul rând, elemente cu funcţie metalingvistică – referiri la actul scriiturii şi al lecturii) şi actele de

limbaj directive sau comisive care indică raportarea directă sau indirectă la un auditoriu.

Autoarea demonstrează astfel funcţionarea corectă a sistemului limbii prin prisma raportului dintre intersubiectivitate şi interacţiune şi subliniază necesitatea de a reconsidera dimensiunea socială şi istorică a limbajului. De aceea, nu mi se pare hazardată afirmaţia că această cercetare este şi o contribuţie la filozofia limbajului.

Subcapitolul cel mai important şi cu cea mai mare pondere în aceste patru capitole este însă cel de al treilea, care are ca obiect schimburile conversaţionale dintre personaje. Sunt trecute în revistă subiectele predilecte de conversaţie atât în spaţiul public, cât şi în cel privat şi semiprivat, în fiecare roman – prin urmare, în fiecare dintre cele patru contexte spaţio-temporale puse în text –, dar sunt analizate mai ales formulele de adresare şi de salut atât pe axa verticală (ca acte de limbaj într-o relaţie ierarhică asimetrică), cât şi pe axa orizontală (ca acte de limbaj performate de parteneri cu statut egal). Ca rezultat al analizei, sunt scoase în evidenţă funcţiile îndeplinite de formulele de adresare şi de salut în raport cu nivelul „relaţional" al interacţiunilor, cu „mecanica conversaţiei" şi cu actele de limbaj pe care le materializează. Sunt astfel reliefate constrângeri sociale, ritualuri comunicative specifice, mentalităţi, atitudini şi comportamente.

O menţiune aparte merită secţiunea care are ca obiect „gestionarea impresiilor". Amintesc, în primul rând, disimularea verbală a emoţiilor prin recursul la ironie, ca şi modalităţile prin care personajele îşi construiesc o *faţadă* (*cf.* Goffman), accentuând expresiv aspectele pozitive şi reprimându-le pe cele negative.

Toate cele patru capitole pe care le-am prezentat succint aici se încheie cu câte un subcapitol de concluzii; acestea reiau sintetic principalele rezultate ale analizei. Extrem de interesante sunt însă concluziile finale ale lucrării, adică ultimul capitol, al şaselea, al lucrării, intitulat „Limbaj, literatură, mentalităţi – în sincronie şi în diacronie. Consideraţii finale", în care compară cei patru autori în perechi, atât în sincronie, cât şi în diacronie, atât în interiorul fiecărui spaţiu cultural, cât şi transcultural. În acest sens, cercetarea demonstrează, între altele, că în toate romanele analizate, indiferent de cultura căreia-i aparţin, schimbarea mentalităţilor şi a stilurilor de viaţă influenţează alegerea mijloacelor de expresie, a conţinutului şi a practicilor discursive.

De asemenea, este demontat – după părerea mea, cu succes – acel stereotip referitor la diferenţele tranşante dintre cultura română şi cea britanică, fiind scoase în evidenţă o serie de asemănări între stilurile de viaţă şi mentalităţile celor două culturi, pe de o parte, şi expresia lor în plan lingvistic, pe de altă

parte. Printre diferenţele dintre mentalităţile dominante în cele două culturi, aşa cum se reflectă acestea în romanele cercetate, analiza demonstrează – pertinent, în opinia mea – toleranţa mai mare pentru diversitate şi asimilarea rapidă a modelelor străine (după caz, orientale sau occidentale), în scrierile autorilor români. Cercetarea ajunge, desigur, şi la alte concluzii şi operează multiple nuanţări la care, din raţiuni evidente, nu m-am putut opri aici. Subliniez însă că toate concluziile reprezintă un aport original al demersului autoarei şi contribuie la combaterea unor stereotipuri culturale împărtăşite pe scară largă.

Din cauza corpusului mare de texte de care se ocupă şi deci a sutelor de exemple concrete analizate din perspectivă lingvistică, nemaivorbind de bogatul aparat teoretic, lucrarea poate părea stufoasă. Acest aparent neajuns este contracarat însă de claritatea şi logica expunerii.

Mariana Neţ

# INTRODUCERE

Cartea de faţă are drept obiect de studiu modalităţile lingvistice de expresie a mentalităţilor, în cele mai importante opere literare ale lui Nicolae Filimon, Camil Petrescu, William Makepeace Thackeray şi John Galsworthy.

Am ales această temă de cercetare având în vedere că, în contextul actual general, în care predomină pluralismul cultural, studiul mentalităţilor, alături de cel al imaginarului, de cel al imagologiei şi de studiile culturale începe să câştige din ce în ce mai mult teren. Pe de altă parte, ne-am oprit asupra mentalităţilor reflectate în literatură, pornind de la ideea, unanim acceptată, conform căreia reprezentarea lumii este esenţială atât pentru studiul mentalităţilor, cât şi pentru literatură. Textele literare reflectă concepţia despre lume a unui individ – autorul, precum şi elemente care ţin de mentalul colectiv, de „mica istorie". Prin interesul pentru verosimil, pentru social, scrierile realiste, categorie din care fac parte şi romanele asupra cărora ne oprim aici, reprezintă o adevărată sursă pentru cercetătorul preocupat să identifice stiluri de viaţă, tipuri de comportamente, ideologii, clişee de gândire şi de exprimare etc.

Majoritatea lucrărilor care se ocupă cu studiul mentalităţilor în literatură se situează cu precădere în sfera cultural-istorică şi mai puţin în aceea a limbajului. Prin urmare, ne propunem să abordăm cele mai importante scrieri literare ale autorilor amintiţi dintr-o perspectivă care să armonizeze studiul limbajului şi studiul mentalităţilor. O asemenea abordare constituie o premieră în spaţiul românesc. Punctul de plecare îl constituie o serie de lucrări ale unor autori străini şi români, din domenii precum filosofia limbajului, semiotica, sociolingvistica, sociologia comunicării, pragmatica lingvistică (incluzând teoria enunţării şi teoria actelor de limbaj), pragmatica discursului literar, analiza conversaţiei. Aceste direcţii de cercetare inter- şi transdisciplinară reuşesc să ofere o viziune unitară asupra legăturilor, adesea cauzale, dintre fenomene variate care au drept centru de greutate omul şi manifestarea sa prin limbaj.

Atunci când au ca obiect de studiu textul literar, aceste discipline demonstrează că literatura dispune de toate resursele de exploatare a limbilor naturale. Făcând apel la un bogat instrumentar teoretic şi conceptual, ne propunem să studiem legătura dintre stiluri de viaţă, mentalităţi şi fenomene semantico-pragmatice şi discursive universale (deictizarea, modalizarea, evaluarea, realizarea actelor de limbaj, formule de politeţe, teme de conversaţie, implicitul etc.). Prin descrierea funcţionării acestora în sincronie şi în diacronie, investigaţia

noastră se plasează în consens atât cu studiul contrastiv al limbajului, cât şi cu pragmatica istorică, o disciplină nouă, apărută la mijlocul anilor '90, care este preocupată să explice fenomenele de schimbare lingvistică rămase în afara sferei de interes a cercetărilor tradiţionale de istorie a limbii.

Textele literare supuse analizei sunt romanele *Ciocoii vechi şi noi* de Nicolae Filimon; *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi *Patul lui Procust* de Camil Petrescu; *Vanity Fair* de William Makepeace Thackeray; seria *The Forsyte Saga*, *A Modern Comedy* şi *End of the Chapter* de John Galsworthy. Pentru a nu îngreuna demersul analitic, am optat aici pentru roman, excluzând piesele de teatru, eseurile sau scrierile neliterare ale celor patru autori. Chiar dacă, din punct de vedere cantitativ, distribuţia corpusului este inegală, considerăm necesar ca analiza la Camil Petrescu să includă atât *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, cât şi *Patul lui Procust*, după cum studiul ciclului *Forsyte* nu se putea opri la *The Forsyte Saga*. Ambele romane ale lui Camil Petrescu pun probleme interesante pentru subiectul care ne preocupă, iar în ceea ce priveşte scrierile lui Galsworthy, transformările şi evoluţia la nivelul stilurilor de viaţă şi al mentalităţilor se reflectă, mai cu seamă, în cele două trilogii *A Modern Comedy* şi *End of the Chapter*. Textele literare ale celor patru autori vor fi comparate atât pe orizontală, în sincronie (Nicolae Filimon vs. William Makepeace Thackeray; Camil Petrescu vs. John Galsworthy), cât şi pe verticală, în diacronie (Nicolae Filimon vs. Camil Petrescu; William Makepeace Thackeray vs. John Galsworthy). Aspectele asupra cărora ne vom opri în lucrarea de faţă vizează felul în care mentalităţile se reflectă atât în discursul naratorilor, cât şi în interacţiunile verbale ale personajelor.

Dintre autorii români din secolul al XIX-lea, Filimon iese în evidenţă prin abilităţi de „observator social ascuţit" (Simion 1969: 13), Camil Petrescu se numără printre cei mai importanţi scriitori români din perioada interbelică, o epocă a sincronizării literaturii române cu literaturile europene. William Makepeace Thackeray este considerat a fi cel de-al doilea mare scriitor englez din perioada victoriană, după Charles Dickens, în vreme ce, în 1932, John Galsworthy, "for his distinguished art of narration which takes its highest form in *The Forsyte Saga*", devine laureat al Premiului Nobel pentru Literatură. Despre aceşti autori şi despre operele literare amintite s-au scris deci multe pagini de critică literară, s-au efectuat analize naratologice, stilistice sau comparative. Dacă actualitatea lucrării de faţă constă în modalitatea de abordare – studiul mentalităţilor reflectate în literatură, din perspectivă lingvistică, caracterul inedit rezultă, mai ales, din situarea faţă în faţă a textelor literare menţionate, care aparţin unor epoci diferite şi unor spaţii culturale nu foarte adesea supuse comparaţiilor.

În demersul nostru, vom porni de la ideea că orice text este încadrat într-un ansamblu cultural de referinţă, într-o epistemă a epocii. În *Ciocoii vechi şi noi* (1863), Nicolae Filimon (1819-1865) descrie ascensiunea şi declinul „ciocoiului" de la sfârşitul epocii fanariote şi începutul celei moderne (1814-1830). W. M. Thackeray (1811-1863) proiectează acţiunea din *Vanity Fair* (1847-1848) pe fundalul anilor 1813-1840. Cele două romane ale lui Camil Petrescu (1894-1957), *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) şi *Patul lui Procust* (1933), au drept punct de reper temporal perioada cuprinsă între 1916 şi sfârşitul anilor '20 ai secolului trecut. *The Forsyte Saga* (1906-1921) şi *A Modern Comedy* (1924-1928) surprind viaţa familiei Forsyte între anii 1886-1926, în vreme ce, cu *End of the Chapter* (1931-1933), John Galsworthy (1867-1933) prelungeşte trilogiile precedente până în 1930-1931.

Faptul că atât Nicolae Filimon şi William Makepeace Thackeray, cât mai ales Camil Petrescu şi John Galsworthy nu sunt riguros contemporani şi că există mici decalaje între perioadele de timp pe care scrierile acestora le acoperă nu are o importanţă crucială pentru scopurile propuse aici. Aşa cum afirmă Fernand Braudel ([1963] 1994), unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai Şcolii de la *Annales*, mentalităţile lasă urme „de durată" în inconştientul colectiv şi se tranformă lent, după lungi „perioade de incubaţie".

Pe de altă parte, este cunoscut faptul că între culturi există asemănări, influenţe reciproce dar şi diferenţe sistematice, rezultat al reuniunii factorilor geografici, istorici, economici, socioculturali sau individuali care modelează atitudini, credinţe şi comportamente. În ceea ce priveşte literatura, domeniu privilegiat al culturii, formaţia autorilor, tradiţia literară îndelungată sau, dimpotrivă, lipsa unei vieţi literare instituţionalizate rezultă în diferenţe stilistice sau compoziţionale. În acest sens, cele mai mari discrepanţe sunt între scrierea lui Nicolae Filimon şi romanul lui William Makepeace Thackeray. Trebuie să menţionăm că la alegerea textului lui Filimon a contribuit şi faptul că nu există, din păcate, un roman românesc notabil în perioada marilor clasici. Vom privi însă diferenţa dintre texte în sens de transformare a realităţilor conceptuale care stau la baza producţiilor imaginarului, precum şi în sens de diversitate, într-un spaţiu al dialogului cultural şi transcultural, deschiderea către Celălalt fiind, în opinia noastră, nu numai actuală, ci şi necesară.

Aşa cum am menţionat anterior, lucrarea dezvoltă o abordare interdisciplinară a temei de cercetare făcând apel, cu predilecţie, la rezultatele obţinute în domeniul pragmaticii lingvistice, al pragmaticii discursului literar şi al analizei conversaţiei. Considerăm că, pentru investigaţia noastră, următoarele aspecte sunt esenţiale:

- O operă literară este, înainte de toate, gândire transpusă în limbaj, rezultat al *intenţionalităţii* unui autor şi al unui anumit tip de *enunţare*

(dorind să producă *verosimilul*, autorul face apel la o *lume posibilă*, *declară ficţional că* … şi îşi îndeamnă cititorii *să-şi imagineze că*… – *cf.* Genette 1982). Prin urmare, o operă literară nu poate fi disociată de viziunea asupra lumii, de reprezentarea pe care o are autorul cu privire la cele enunţate şi la actul enunţării.

- Textul literar reprezintă, în acelaşi timp, un *interdiscurs*, un spaţiu de manifestare a *memoriei culturale*, al acumulărilor, dezbaterilor şi negocierilor la care, prin *polifonie enunţiativă*, participă şi alte fragmente discursive, purtătoare de valori, credinţe şi mentalităţi. Vom înţelege cultura în cea mai amplă accepţiune a termenului, astfel încât să includă atât suma operelor de creaţie, cât şi totalitatea modurilor de gândire, exprimare şi (inter)acţiune.
- Activitate comunicativă, caracterizată aşadar prin *adresabilitate*, o operă literară nu se rezumă la a descrie o lume. Activând atitudini în raport cu aceasta, îşi propune să acţioneze asupra cititorilor, să opereze transformări la nivelul mentalului colectiv.

Pornind de la aceste premise, în analiza textelor literare ale fiecărui autor în parte, precum şi în comparaţiile în sincronie şi în diacronie, am urmat trei direcţii majore de cercetare:

1. Concepţia autorilor în ceea ce priveşte funcţia şi mijloacele literaturii.

Printr-o abordare enunţiativ-pragmatică, lucrarea îşi propune să identifice şi să compare felul în care funcţionează strategiile narative (vocea auctorială, statutul naratorului, comunicarea cu cititorul – partener în procesul de construire a semnificaţiilor) din textele literare ale celor patru autori. Ne-am stabilit acest obiectiv pornind de la premisa că strategiile narative dintr-un text literar scot în evidenţă atât viziunea autorului cu privire la rolul literaturii, cât şi ritualuri discursive ale instituţiei literare, la un moment dat, într-un anumit spaţiu cultural. Pe de altă parte, un comentariu pragmatic al textului literar nu poate face abstracţie de relaţia discursivă de bază, autor – cititor, pusă în scenă, la nivel textual, prin intermediul raportului narator – naratar. Pentru scopul principal al lucrării de faţă, semnificativ este mai ales faptul că analiza pragmatică (la nivel enunţiativ şi la nivelul macro-actului de limbaj) a strategiilor narative dintr-un text literar relevă modalitatea prin care autorul, (re)construind o lume, inclusiv stiluri de viaţă şi mentalităţi, înţelege să se poziţioneze în raport cu aceasta şi cu cititorii pe care urmăreşte să-i influenţeze.

Dat fiind că operele celor patru autori sunt concepute în secole diferite, timp în care percepţia asupra literaturii suferă modificări şi reajustări, plecăm de la prezumţia că, în ceea ce priveşte strategiile narative şi concretizările acestora în plan lingvistic, apar diferenţe în trecerea de la o epocă la alta. Cum însă Nicolae Filimon şi William Makepeace Thackeray exprimă concepţii

similare în ceea ce priveşte funcţia literaturii şi cum scrierile acestora intră în categoria romanului realist de moravuri, cu narator omniscient, analiza va scoate în evidenţă asemănări semnificative. Pe de altă parte, dacă John Galsworthy continuă tradiţia romanului realist heterodiegetic, Camil Petrescu se pronunţă în favoarea romanului subiectiv, a naraţiunii la persoana I, ceea ce ne îndreptăţeşte să presupunem că există diferenţe în ce priveşte modalităţile discursive din operele celor doi autori. Cu toate că opţiunea lui Galsworthy pentru omniscienţă este categorică, ne aşteptăm totuşi ca scrierile sale să nu fie complet străine de orizontul literar care prinde contur la început de secol XX.

În demersul nostru, am scos în evidenţă caracteristicile fiecărui text în parte, precum şi asemănări sau deosebiri la nivelul strategiilor narative, în sincronie şi în diacronie, ţinând însă seama de faptul că, aşa cum demonstrează cele mai multe studii de naratologie, în general, în tehnica narativă nu există omogenitate, ci, mai degrabă, eterogenitate care se manifestă, cel mai adesea, prin rupturi de perspectivă şi prin alternanţe ale vocii auctoriale sau ale tipurilor de focalizare.

2. Expresia atitudinii autorilor cu privire la lumea construită în text.

Fără îndoială, un studiu care urmăreşte să identifice atitudinea autorului cu privire la lume în general, la universul operei şi la cele enunţate trebuie, în primul rând, să ţină seama de particularităţile discursului literar şi de specificul fiecărei naraţiuni, să efectueze o delimitare riguroasă a instanţelor enunţiative (autor, narator, personaje, alte voci) şi să identifice mijloacele lingvistice de distanţare şi de asumare a responsabilităţii enunţiative. Dat fiind că, dincolo de trăsăturile gramaticale sau sintactice specifice, *dictum* şi *modus* sunt categorii prezente în toate limbile, am pornit de la premisa că în discursul fiecărui narator (proiecţia abstractă a autorului) din toate operele literare supuse analizei vom întâlni modalizatori (epistemici, deontici, apreciativi), mărci ale evidenţialităţii, enunţuri cu predicaţie evaluativă, diverse tipuri de acte de limbaj care, pe de o parte separă punctul de vedere al naratorului de cel al altor Enunţiatori şi, pe de altă parte, relevă atitudinea acestuia, de acceptare sau de respingere, cu privire la stilurile de viaţă, concepţiile şi mentalităţile proiectate în text. În abordarea enunţiativ-pragmatică a limbajului, pe care se sprijină şi lucrarea de faţă, conceptul de *punct de vedere*, aflat în strânsă legătură cu dimensiunea persuasivă a comunicării, echivalează cu exprimarea unei opinii, a unei atitudini sau a unei evaluări, raportată adesea la o contra-opinie (atitudine sau evaluare) reală sau posibilă (*cf.* Nølke 2001; Zafiu 2003; Rabatel 2007). Prin urmare, am concentrat, în forma clasificărilor şi a comparaţiilor, cele mai frecvente mijloace lingvistice cu rol de declanşatori ai unor puncte de vedere, prezente în discursul naratorilor, din toate scrierile literare ale celor patru autori.

3. Raportul stiluri de viaţă/mentalităţi/limbaj.

Dialogurile din textele literare reprezintă, în accepţiunea mai multor specialişti în pragmatică şi analiza conversaţiei, un teren fertil pentru analiza interacţiunilor autentice, mai ales pentru acele studii care, deoarece îşi propun să reconstituie mecanisme conversaţionale, ritualuri comunicative, caracteristici idiolectale şi sociolectale din epoci trecute, nu au la îndemână alternativa unui demers inductiv, de investigaţie a interacţiunilor verbale în mediul lor natural. Pe de altă parte, o analiză a dialogurilor literare, efectuată atent, astfel încât să ţină seama de contractul de ficţiune pe care îl instituie orice discurs literar, este semnificativă pentru studiul mentalităţilor, acestea fiind parte integrantă dintr-un ansamblu de relaţii şi intercondiţionări complexe la care participă sistemele gândirii, cele afective şi de percepţie, sistemele sociale şi culturale, limba şi formele de comunicare.

Prin urmare, am abordat textele literare ale fiecărui autor în parte oprindu-ne asupra interacţiunilor verbale dintre personaje, cu scopul de a identifica la analiza comparativă, în sincronie şi în diacronie, atât variabile la nivel lingvistic şi discursiv induse istoric, social, cultural (în sens de materializare în limbaj a unor moduri de gândire şi acţiune, a unor imagini şi conţinuturi admise la un moment dat, într-un anumit spaţiu), cât şi invariabile sau universalii.

Am pornit, pe de o parte, de la premisa că evoluţia istorică, socială şi culturală determină transformări la nivelul limbajului, că schimbarea în mentalităţile şi stilurile de viaţă ale oamenilor influenţează alegerea mijloacelor de expresie, a conţinutului şi a practicilor discursive. Pe de altă parte, asimilând în demersul nostru noţiunea de „durată lungă" (Fernand Braudel ([1963] 1994), care desemnează rezistenţa mentalităţilor la trecerea timpului, am scos în evidenţă şi constantele în modul de a percepe, a clasifica şi a exprima experienţele.

În abordarea transculturală a mentalităţilor şi a stilurilor de comunicare am avut ca prim punct de reper ideea de bază a relativismului cultural, conform căreia diferitele culturi afectează în mod distinct înţelegerea lumii şi codifică reprezentarea acesteia în forme lingvistice diferite. Cum însă, prin această lucrare ne propunem, printre altele, să participăm la demontarea unor stereotipuri care vorbesc de diferenţe tranşante, de-a lungul timpului, între cultura română şi cultura britanică, am scos în evidenţă şi asemănări în ceea ce priveşte stilurile de viaţă, mentalităţile şi expresia lor în plan lingvistic.

Cartea, structurată în şase capitole, are o arhitectură automorfă care presupune simetria complementară a capitolelor analitice. Astfel, primul capitol (1) dezvoltă cadrul teoretic general pe care se sprijină analiza. Următoarele (2, 3, 4, 5) alcătuiesc secţiunea cu cea mai mare pondere cantitativă şi sunt dedicate celor patru autori, fiecare dintre aceste capitole conţinând şi un subcapitol de concluzii provizorii. Ultimul capitol (6) oferă o sinteză a celor mai

importante rezultate ale investigaţiei, privite de data aceasta comparativ, şi încheie lucrarea printr-o serie de consideraţii finale cu privire la tema de cercetare şi la domeniile implicate.

Bibliografia lucrării este organizată tematic, în patru secţiuni (I. Lingvistică generală; filosofia limbajului şi semiotică; pragmatică, analiza discursului, analiza conversaţiei; naratologie, II. Mentalităţi, cultură şi civilizaţie, istorie socială, III. Critică literară; istorie a literaturii, IV. Lista operelor literare citate) şi, deşi vastă (aproximativ 300 de titluri), nu are totuşi un caracter exhaustiv.

Cartea se adresează specialiştilor în lingvistică, literatură comparată şi mentalităţi, dar metodologia inter- şi transdisciplinară o face accesibilă unui public eterogen de oameni de ştiinţă şi cultură.

# 1. LIMBAJ, LITERATURĂ, MENTALITĂŢI – CONSIDERAŢII TEORETICE

## 1.1. ISTORIA MENTALITĂŢILOR. MENTALITĂŢI ŞI DIALOGISM

Am ales ca punct de plecare noţiunea de „mentalităţi", aşa cum este înţeleasă aceasta de cercetătorii aflaţi sub influenţa Şcolii din jurul revistei *Annales*[1]. Termenul[2], care poate avea accepţiuni diferite, apropiate de „atitudine", „funcţie mentală" sau chiar „gândire", a fost împrumutat din sociologie de Lucien Lévi-Bruhl (1949) sub forma expresiei „mentalitate primitivă" şi adoptat ulterior de unii istorici, din dorinţa de a conduce cercetările spre un fel de „om-mental", pornind de la analiza reprezentărilor şi a inconştientului colectiv (*cf.* Vovelle 1982: 90). Georges Duby (1991: 124) defineşte conceptul de „mentalităţi" drept „[…] mulţimea laxă de imagini şi de certitudini iraţionale la care se referă toţi membrii aceluiaşi grup". Prin urmare, „mentalităţile" reprezintă ansamblul de credinţe, opinii, convingeri, prejudecăţi, obiceiuri şi comportamente care se manifestă, în primul rând, la nivel social, în cadrul unui grup sau al unei colectivităţi. Deşi incomplet definit în ştiinţele sociale, vom înţelege prin „stil de viaţă" „un set de comportamente care este determinat de un set coerent de interese sau condiţii sociale, fiind explicat şi justificat de un set de valori, atitudini şi orientări interdependente şi care, în anumite condiţii, devine baza identităţii sociale comune a celor care îl execută" (R. Stebbins 2004: 65).

Noua direcţie de cercetare[3] se dezvoltă începând cu cea de-a doua jumătate

---

[1] Denumirea derivă de la revista *Annales d'histoire économique et sociale*, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1929. Ulterior, revista va purta numele de *Annales d'Histoire Sociale* (1939 – 1941), *Mélanges d'Histoire Sociale* (1942 – 1945), *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations* (1946 – 1993), *Annales: Histoire, Sciences sociales* (din 1994).

[2] Noţiunea de „mentalităţi" a fost de-a lungul timpului vulnerabilă la critică. Paul Ricoer ([2000] 2001), de exemplu, o înlocuieşte cu aceea de „reprezentare", iar Geoffrey E. R. Lloyd (1990) s-a străduit s-o elimine, considerând noţiunea ca fiind „inutilă şi dăunătoare".

[3] Primele încercări în vederea depăşirii istoriei de tip pozitivist au apărut încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, când o serie de istorici, filosofi şi sociologi publică lucrări, care, deşi primite iniţial cu reticenţă, după succesul *Şcolii de la Annales*, au fost considerate texte clasice de istorie a mentalităţilor. Enumerăm printre acestea Jakob Burckhardt, *Cultura Renaşterii în Italia* (1860);

a secolului al XX-lea, îndeosebi prin contribuţiile celor doi fondatori ai săi, Marc Bloch (1940, 1942) şi Lucien Febvre (1953, 1968), şi ia amploare în deceniile următoare prin studiile altor cercetători, printre care Fernand Braudel (1949, 1963), Robert Mandrou (1961, 1968), Ernest Labrousse (1932, 1943), Philippe Ariès (1949, 1977), Pierre Chaunu (1984, 1988), Jacques Le Goff (1977, 1985), Georges Duby (1973, 1991), Michel Vovelle (1982, 1986), Jean Delumeau (1978, 1997), Emmanuel Le Roy Ladurie (1975, 2001) ş.a.

Prima generaţie a Şcolii de la *Annales* îşi propune să se detaşeze de istoria „istorizantă", de tip pozitivist, şi să readucă în prim-plan mesajul socratic conform căruia omul este singura lege şi singurul criteriu în evaluarea şi cercetarea trecutului. Evenimentul singular, faptele ca atare, lucrurile şi conceptele par lipsite de valoare şi fără finalitate dacă cercetarea nu are drept scop (re)descoperirea omului prin intermediul lor. Lucien Febvre afirmă, în 1933, într-una dintre conferinţele ţinute la *Collège de France*, că „istoria este ştiinţă a omului, ştiinţă a trecutului uman şi nu ştiinţă a lucrurilor şi a conceptelor. Idei, în afara oamenilor care profesează? Idei, simple elemente între multe altele ale acestui *utilaj mental* alcătuit din influenţe, amintiri, lecturi şi conversaţii pe care fiecare dintre noi îl transportă cu el? Instituţii separate de cei care le fac şi care, respectându-le le modifică neîncetat? Nu. Nu există decât istoria omului şi istorie în sensul cel mai larg […] Istoria ştiinţă a omului şi atunci faptele, da, sunt fapte umane; îndatorirea istoricului este să regăsească oamenii care le-au trăit şi cei care, mai târziu, s-au instalat în ele cu toate ideile lor pentru a le interpreta. Textele, da, doar sunt texte umane" (Febvre 1933, *apud* Duţu 1986: 6).

Lucien Febvre se pronunţă astfel pentru studiul „istoriei totale", centrată asupra unuia şi aceluiaşi obiect al cercetării: „tot ceea ce aparţine şi depinde de Om, serveşte şi produce Omul" (Febvre 1956, *apud* Clark 1985: 111). În concepţia sa, adevărata istorie este aceea a mentalului colectiv, a ideilor, credinţelor şi reprezentărilor care unesc oamenii, dincolo de graniţe şi de bariere lingvistice. O astfel de perspectivă denunţă naţionalismul agresiv şi ideea conform căreia ar exista modele naţionale generatoare de atitudini mentale. În concepţia cercetătorilor Şcolii de la *Annales*, circulaţia ideilor este aceea care determină unitatea de preocupări mentale şi de spiritualitate, şi nu configuraţia politică sau geografică a unui teritoriu. Astfel, „marea unitate mentală a umanităţii e cea a schimburilor, a devenirilor şi a transformărilor lente, dar ireversibile" (Horia Lazăr 1996: 10, prefaţă la *Religia lui Rabelais* de L. Febvre).

Marc Bloch şi Fernand Braudel pledează, la rândul lor, pentru o „istorie totală", considerând că nu există decât o „istorie a lumii", nu o istorie a Franţei

F.H. Bradley, *Presupoziţiile istoriei critice* (1874); J.R. Green, *O scurtă istorie a poporului englez* (1874); Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu* (1919) ş.a.

şi nici măcar o istorie a Europei. În lucrarea sa *Mediterana*… (1986) şi, ulterior, în *Gramatica civilizaţiilor* (1963), Braudel aspiră să construiască o istorie globală care să prezinte reţeaua de relaţii dintre structurile politice, economice, sociale şi culturale.

Înţelegând interdependenţa dintre om şi mediul său natural, social şi cultural, cercetătorii de formaţie diferită susţin o abordare inter-, pluri- şi transdisciplinară în cercetarea istoriei şi, astfel, crearea unor discipline mixte, care să deschidă dialogul cu celelalte ştiinţe socio-umane: geografia, psihologia, literatura comparată, lingvistica etc.

După moartea lui Lucien Febvre (1956), Fernand Braudel continuă acest dialog interdisciplinar care, începând cu anii ’60, se concretizează într-o serie de cercetări în domenii diverse: istoria vocabularului (Benveniste), mentalităţile (Ariès, Mandrou, Duby, Le Goff, Delumeau, Minois), istoria totală (Braudel, Foucault). În anii ’70-’80, apar o serie de discipline mixte precum antropologia istorică, sociologia istorică, demografia istorică care se adaugă la mai vechea geografie istorică.

Reunind ideea „istoriei totale” cu aceea de „durată lungă” şi înţelegând prin mentalităţi fapte de civilizaţie, locuri comune, concepţii despre lume care lasă urme „de durată” în inconştientul colectiv, Fernand Braudel ([1963] 1994: 55) defineşte, poate cel mai bine, obiectul de studiu al istoriei mentalităţilor: „În fiecare epocă, o anumită reprezentare a lumii şi a lucrurilor, o mentalitate colectivă dominantă însufleţeşte, penetrează întreaga masă a societăţii. Această mentalitate care dictează atitudinile, orientează opţiunile, înrădăcinează prejudecăţile, înclină într-o parte sau în alta mişcările unei societăţi este eminamente un fapt de civilizaţie […] Reacţiile unei societăţi la evenimentele momentului, la presiunile pe care le exercită asupra ei, la deciziile pe care le cere de la ea se supun mai puţin logicii, sau chiar interesului egoist, cât acelui comandament neformulat, adesea imposibil de formulat şi care ţâşneşte din inconştientul colectiv. […] Iar aceste mentalităţi sunt de asemenea puţin sensibile la trecerea timpului. Ele se schimbă lent, nu se transformă decât după îndelungate perioade de incubaţie, puţin conştiente şi ele”.

Începând cu generaţia lui Braudel, istoria mentalităţilor figurează printre obiectele „noii istorii”, şi nu atât istoria mentalităţilor ca atare, cât anumite teme precum: climatul, sărbătoarea, cartea, corpul, marile afecte ale vieţii private, imaginarul, simbolurile etc. Un exemplu grăitor în această privinţă este *Istoria vieţii private* (coord. Philippe Ariès; Georges Duby), lucrare monumentală, o istorie coerentă şi fascinantă a formelor pe care le-a cunoscut viaţa privată din Antichitate până astăzi.

Cercetătorii în domeniul istoriei mentalităţilor subliniază importanţa pe care o are „mica istorie”, a vieţii cotidiene, consacrată studiului omului şi mediului său natural şi material, „din pivniţă până la pod”, după expresia lui

Michel Vovelle (1982: 90). Sunt astfel interesaţi de structura caselor şi de împodobirea spaţiilor interioare, de materialele din care oamenii din trecut îşi confecţionau îmbrăcămintea, de obiceiurile la masă sau de „tehnicile corpului", de bolile de care sufereau sau de practicile funerare. Sunt de asemenea preocupaţi să descopere cum comunicau oamenii în trecut, care erau formele de sociabilitate sau de politeţe. Noţiunea de intimitate nu a existat întotdeauna, iar atitudinile în faţa morţii diferă de la o epocă la alta. Astfel, istoricul mentalităţilor, care nu îmbrăţişează convingerea că omul a fost şi va fi mereu acelaşi, că există constante, cel puţin în ceea ce priveşte sentimentele şi atitudinile fundamentale, îşi conduce cercetările înspre identificarea unor rupturi culturale, acolo unde se credea anterior că există continuităţi, caută diferenţe, acolo unde obişnuiam să căutăm identităţi (*cf.* D. Toma 1996: 5-20).

Istoricul mentalităţilor nu neglijează nicio sursă care ar putea oferi mărturii ale vieţii cotidiene, ale comportamentelor şi sentimentelor de altădată. Literatura se numără printre acestea deoarece oferă un teren fertil pentru studiul mentalităţilor, pentru descoperirea asemănărilor şi a diferenţelor dintre spaţii culturale diferite, în epoci diferite. Fiind „discursul elitelor", literatura este însă o sursă la care istoria face apel cu prudenţă, accentul punându-se, mai ales, pe „majorităţile tăcute", aşa cum subliniau Jacques Le Goff şi Michel Vovelle. Cu toate acestea, specialistul în „mica istorie" nu renunţă la textul literar – produs al imaginarului, căci urmăreşte să descopere, pe lângă elementele care construiesc realitatea, şi fantasme sau realităţi conceptuale. Nu se teme de ficţiune şi nici de „reducere". În plus, istoria imaginarului „îşi are documentele ei predilecte, care sunt, firește, producţiile imaginarului: operele literare şi artistice", iar „un autentic istoric al imaginarului trebuie să se ocupe de aceste documente ţinând seama de specificul lor" (Le Goff [1985]1991: 8, 9).

Dacă, aşa cum afirmă Lucian Boia ([1998] 2000: 164, 165), imaginarul depăşeşte categoriile de „adevărat" şi „neadevărat", fiind o structură mentală care „asimilează atât falsul, cât şi adevărul în egală măsură", atunci este de înţeles de ce la scrierea discursului despre istorie participă şi producţiile literare sau artistice. Cercetătorul oferă exemplul unor personaje reale precum Alexandru cel Mare, Carol cel Mare, Ioana d'Arc, care sunt, în acelaşi timp, şi eroi mitici, istoria în întregimea sa structurându-se în funcţie de criteriile imaginarului. „Discursul despre istorie – precizează specialistul român – depăşeşte cu mult limitele unei discipline. […] Istoria este departe de a fi domeniul strict al istoricilor" (*cf. supra*).

Imaginarul colectiv, clişeele de gândire şi de exprimare, punctele comune în materie de sentimente şi reprezentări reies la analiză prin raportarea unui text la contextul istoric, social şi cultural şi prin compararea sa cu alte texte ale epocii. Se afirmă astfel caracterul pluralist al oricărei culturi. Acesta este punctul de vedere al *Noului Istorism* (*New Historicism*), mişcare ce încă domină

spaţiul academic şi ştiinţific american. Stephen J. Greenblatt, principalul său promotor, vorbeşte despre „contextualizarea discursului literar", care nu mai este privit ca fiind o componentă autonomă fără legătură cu celelalte tipuri de discurs existente la un moment dat, ci din perspectiva înscrierii sale într-un ansamblu cultural şi într-un context socio-istoric (*cf.* Greenblatt 1990).

Cercetătoarea canadiană Linda Hutcheon ([1988] 2002: 43, 75) consideră că arta şi teoria trebuie să se plaseze în două contexte: în contextul lingvistic al discursului (abordarea pragmatică a procesului de comunicare) şi în contextul general (de natură socială şi intertextuală). Astfel, privită din perspectivă interacţională, o operă literară nu numai că redă mentalitatea unui singur individ – autorul, dar surprinde în acelaşi timp mentalităţi ale cititorilor cărora le este adresată. De asemenea, literatura, ca expresie a culturii, influenţează şi modelează raţionalitatea şi sensibilitatea cititorilor, contribuind astfel la formarea mentalului colectiv.

O direcţie importantă pe care istoria mentalităţilor a reuşit s-o impună cercetărilor din câmpul culturii se materializează în tendinţele pe care le urmează în prezent literatura comparată, studiile de imagologie, studiile culturale, interculturale sau transculturale, precum şi acelea dedicate comunicării. Chiar dacă pot analiza aspecte care ţin de imaginar fără a investiga mentalităţile din perspectivă istorică, aceste discipline se prezintă astăzi ca loc de confluenţă a relaţiilor intertextuale, ca un spaţiu al dialogului care oferă o viziune echilibrată şi nuanţată a raportului *identitate – alteritate – universalitate*, raport de care s-au ocupat încă de la început Lucien Febvre sau Fernand Braudel.

Tzvetan Todorov ([1996] 1999: 202, 203) consideră că dialogul „presupune o deosebire între Eu şi Tu, dar şi un cadru comun, voinţa de a-l înţelege pe celălalt şi de a comunica cu el […]. Diferenţa nu e o valoare absolută, însă a învăţa să trăieşti împreună cu ceilalţi este, oricum, preferabil închiderii tematoare înăuntrul identităţii. […] Diferenţa este bună pentru că ne deschide spre universalitate: trebuie să observăm diferenţele, spunea Rousseau, ca să descoperim proprietăţile".

În direcţia restabilirii acestui dialog interuman şi intercultural se înscriu, în ultimii ani, studiile întreprinse, mai ales în spaţiul francez, german sau olandez, de către o serie de cercetători precum Gilbert Durand, Daniel-Henri Pageaux, Klaus Heitmann, Hugo Dyserinck, Arthur Mitzman, dar şi investigaţiile unor specialişti români cum ar fi Alexandru Duţu, Sorin Antohi, Lucian Boia, Pavel Chihaia, Ştefan Lemny, Alexandru Zub, Dan Horia Mazilu, Mircea Muthu, Sorin Alexandrescu ş.a.

Fiind preocupat de relaţia dintre societate şi literatură, dintre realitate şi discurs, în spaţiul mai larg al comparatismului, Virgil Nemoianu (2000: 13-21) afirmă că *identitatea* şi *alteritatea* reprezintă două faţete ale personalităţii umane,

rolul cercetătorului fiind acela de a menţine echilibrul „tocind astfel tăişul adversităţilor clar devastatoare", de cele mai multe ori rezultat al intereselor politice şi economice.

Studiile în domeniul comunicării culturale (care cercetează specificul formelor de comunicare dintr-o cultură dată), cele de comunicare interculturală (care studiază felul în care comunică indivizi proveniţi din culturi diferite) şi cele de comunicare transculturală (care analizează comparativ comunicarea din două sau mai multe culturi) reflectă aceeaşi încredere în posibilitatea „construirii dialogice" a lumii prin limbaj, în termenii lui M. Bahtin (1986). În contextul general actual, indivizii sunt, din ce în ce mai adesea, nevoiţi să înţeleagă diferenţele şi asemănările dintre cultura proprie şi cultura unei comunităţi străine, să înveţe deci să comunice eficient în situaţii de comunicare interculturală, în conformitate cu aşteptările, cu practicile discursive şi sociale ale Celuilalt.

Este astăzi unanim admis faptul că între cultură, comunicare şi limbă/limbaj se stabilesc condiţionări şi relaţii complexe. „Stilurile culturale de comunicare, afirmă Andra Şerbănescu (2007: 199-201), sunt locul în care limba şi cultura se întâlnesc. […] limba operează decupaje motivate cultural, iar discursul creează o realitate subiectivă a culturii care îl produce. Deci, relaţia dintre limbă şi cultură (ca ansamblu al modurilor de viaţă, al credinţelor, mentalităţilor şi valorilor unei societăţi) este tautologică ".

Dacă, aşa cum afirmă Michael Devitt şi Kim Sterelny ([1999] 2000: 27), „[…] mare parte din cunoştinţele noastre despre lume vin din exprimarea lingvistică a convingerilor", este evident că un loc important în cadrul studiilor situate la intersecţia dintre mentalităţi, antropologie, sociologie, psihologie, semiotică, filosofie a limbajului şi ştiinţe ale comunicării îl ocupă limbajul care, spun cei doi cercetători, „ne permite să beneficiem din plin de experienţa altora".

În opinia lui Eugen Coşeriu (1994: 38), identitatea se proiectează în alteritate prin limbaj: „[…] limbajul este totdeauna, în orice formă, nu numai al meu, ci şi al altuia. Alteritatea se manifestă în limbaj prin omogenitate, prin constituirea identităţilor şi a tradiţiilor comune". O consecinţă ar fi aceea că opoziţiile se neutralizează, accentul punându-se pe asemănări şi nu pe diferenţe.

## 1.2. SEMIOTICA ŞI FILOSOFIA LIMBAJULUI

Necesitatea de a identifica un cadru global, care să ofere o metodologie adecvată pentru analiza fenomenelor din câmpul culturii, a condus orientările

mai multor cercetători către sistemul semiotic şi logico-filosofic al lui Charles Sanders Peirce (1839-1914)[4].

Preluarea ideilor lui Peirce a determinat o regândire a demersului semiotic în diverse domenii[5], printre care filosofia limbajului, logica sau epistemologia. S-a demonstrat, de asemenea, că lingvistica, în sens larg, poate beneficia, în mod semnificativ, din apropierea de semiotica de sorginte peirciană şi că, pornind de la sistemul semiotic construit de Peirce, se pot elabora teorii în domeniul analizei textului literar, precum şi în studiul mentalităţilor (*cf.* Eco şi Bonfantini 1988; Réthoré 1988; Neţ 2005; Vlad 1995 ş.a.). Prin urmare, în opinia noastră, este evident că acelaşi model semiotic permite şi joncţiunea disciplinelor enumerate şi, deci, elaborarea unor lucrări inter- şi transdisciplinare, aşa cum se doreşte a fi şi lucrarea de faţă.

Originalitatea gândirii lui Peirce se reflectă mai ales în felul în care filosoful şi semioticianul american defineşte *semnul*. Pentru Peirce, semnul nu este de natură diadică (*semnificant* şi *semnificat*), ca la Saussure. „Un semn – afirmă Peirce – sau un *representamen* este o Primeitate care se află într-o autentică relaţie triadică cu un Secund, numit *obiectul* său, astfel încât să fie capabil să determine un Terţ, numit *interpretantul* său, să stabilească aceeaşi relaţie triadică cu obiectul pe care o stabileşte semnul cu acelaşi obiect" (2.274). Astfel, obiectul – realitatea denotată, care la Saussure se plasează în afara limbajului, formează, împreună cu *interpretantul* (semnificatul) şi cu *representamenul* (*semnificantul*), „o entitate ternară".

*Interpretantul* se împarte în trei categorii: *interpretantul imediat* – „tot ceea ce [semnul] exprimă în mod imediat" (8.314) sau „tot ceea ce este explicit în semn, independent de context" (5.414); *interpretantul dinamic* (care implică interpretantul imediat) – „efectul propriu-zis pe care semnul, ca semn îl determină cu adevărat" (4.536) sau, aşa cum explică Gérard Deledalle (1979: 119), interpretantul dinamic „furnizează toate informaţiile necesare interpretării semnelor"; *interpretantul final*, denumit şi *interpretant logic* (implică atât interpretantul dinamic, cât şi pe cel imediat) – „[…] o reprezentare"

[4] Din motive care ţin de scopul şi structura lucrării de faţă, nu ne propunem să intrăm în detalii cu privire la sistemul de gândire şi interpretare al lui Ch. S. Peirce. Elaborată de-a lungul a aproximativ cincizeci de ani, opera filosofului american este, aşa cum afirmă în unanimitate cercetătorii care au studiat-o îndeaproape, de o complexitate şi vastitate greu de egalat. Am selectat aici o serie de citate, din lucrarea *Collected Papers* (1931–1958), care vin în sprijinul demersului nostru de a reuni, printr-o analiză interdisciplinară, studiul mentalităţilor cu studiul limbajului şi al discursului literar.

[5] Menţionăm aici numele câtorva cercetători străini şi români care au aprofundat scrierile lui Charles Sanders Peirce, lista putând fi, evident, completată şi cu alte nume: Max H. Fisch, Gérard Deledalle, Umberto Eco, Thomas A. Sebeok, François Peraldi, William James Earle, Hanna Buczynska-Garewicz, Douglas Greenlee, Joëlle Réthoré, Dinda Gorlée; Mariana Neţ, Daniela Rovenţa-Frumuşani, Carmen Vlad ş.a.

(1.339) sau „ceea ce, în final, ar urma să fie considerat drept adevărata interpretare, dacă problema va fi dezbătută atât de serios încât să se ajungă la o opinie finală" (8.184).

Privind astfel semnul, practica semiotică recuperează referentul extern în interiorul semnului, fie acesta real sau imaginar, concret sau abstract. Aşadar, semiotica de sorginte peirceană permite analiza practicilor concrete ale semnului, introducând dimensiunea contextului sociocultural care se materializează în norme, convenţii, obiceiuri (*habits*). În acest sens, explicaţia lui Gérard Deledalle (1979: 120-123) cu privire la *interpretantul final* (*logic*) este grăitoare: interpretantul final „poate îmbrăca trei forme [$If_1$, $If_2$, $If_3$]. $If_1$ este o obişnuinţă generală căpătată ca urmare a unei experienţe mai degrabă colective decât individuale de a interpreta semnele la un moment dat, într-un spaţiu dat. […] De $If_1$ depind toate prejudecăţile rasiale, religioase, intelectuale, precum şi toate ideologiile […]. $If_1$ diferă de la o societate la alta. […] $If_2$ este o obişnuinţă specializată, controlată ştiinţific. $If_3$ se lipseşte de interpretantul dinamic. Este, la propriu în afara contextului. $If_3$ nu recurge la nicio experienţă pentru a putea exista".

Charles Sanders Peirce postulează explicit faptul că „gândirea are loc întotdeauna sub forma unui dialog – un dialog între diferitele ipostaze ale eului, astfel încât, fiind dialogică, gândirea se constituie, în mod esenţial, din semne […]" (4.6). Astfel, se poate observa legătura dintre ideile lui Charles Sanders Peirce cu privire la „natura dialogică a gândirii" şi ceea ce, o jumătate de secol mai târziu, Mihail Bahtin ([1963] 1970) desemna prin *caracter dialogic* al textului, precum şi legătura dintre acestea şi conceptual de *polifonie* introdus de Oswald Ducrot (1982, 1984). Aşa cum notează Mariana Neţ (2005: 15, 27), „o astfel de perspectivă implică o abordare *pragmatică*, în sensul lui Charles Morris, dar include şi analiza dialogului şi a conversaţiei […], analiză bazată, după cum se ştie, pe teoria actelor de limbaj […]". În cadrul cercetărilor actuale în domeniul semioticii, pragmatica şi teoria enunţării sunt considerate obiecte posibile ale acesteia, dar şi metode particulare, pragmatica nefiind atât una dintre componentele de bază ale semioticii, aşa cum afirmă Morris, cât mai degrabă o modificare a perspectivei asupra limbajului, opusă celei structuraliste, „o disciplină aflată la convergenţa semioticii cu filosofia limbajului" (*cf. supra*).

În articolul *Benveniste interpret şi/sau interpretant al lui Peirce* (2006), Anca Măgureanu observă că, deşi Benveniste, lingvist care provine din şcoala saussuriană, a criticat proiectul semiotic propus de Peirce, considerând că în acest proiect limba (şi semnul lingvistic) este „peste tot şi nicăieri", regăsim în teoria reprezentării în enunţare (în contextul configuraţiei dialogale) a lui Benveniste, aceleaşi principii ale reprezentării şi comunicabilităţii intersubiective care stau la baza triadei peircene. În opinia Ancăi Măgureanu, diferenţa dintre

conceptul de enunţare, aşa cum a fost acesta definit de către Benveniste, şi actul de semioză la Peirce este, în primul rând, o diferenţă de accent: teoria enunţării construită în relaţie cu „semiologia" saussuriană, afirmă poziţia subiectului ca locutor şi implicitează intersubiectivitatea. Pentru Peirce, elementul determinant al triadei este *interpretantul*, spaţiul intersubiectivităţii, pe urmele acestei concepţii construindu-se şi direcţia actuală a semioticii interpretative, reprezentată de Umberto Eco.

Prin urmare, semioza (producerea de semne) presupune cu necesitate intersubiectivitatea, co-prezenţa Celuilalt. În intersubiectivitate şi prin reprezentare, semnul construieşte o imagine a obiectului, mediind relaţia noastră cu realitatea. Reprezentarea are însă sens numai în contextul unei culturi date, în care ansamblul de reguli şi convenţii joacă un rol esenţial. Tendinţele actuale în domeniul semioticii şi al filosofiei limbajului indică din ce în ce mai pregnant necesitatea de a aborda dimensiunea istorică şi socială a limbajului, prin reconsiderarea 'background-ului' sociocultural, istoric, al ştiinţei şi filosofiei.

Pentru a studia „normele sociale ale limbajului", Eugen Coşeriu ([1962] 2004: 96-114) analizează critic concepţia binară saussuriană, *langue/parole* şi propune o schemă tripartită, *sistem/normă/vorbire*, care poate clarifica ansamblul mecanismelor de funcţionare a limbajului uman. *Norma*, elementul de noutate din schema coşeriană, reprezintă o dimensiune constitutivă a limbii, înţelegerea termenului depărtându-se astfel de accepţiunea prescriptivă (referitoare la corectitudinea şi eleganţa în exprimare) a gramaticilor tradiţionale. Dacă faptele de limbă individuale şi particulare aparţin *vorbirii*, iar elementele lingvistice indispensabile comunicării aparţin *sistemului*, *norma* reprezintă, în viziunea lui Coşeriu, gradul de abstractizare al actelor de vorbire, reţinând acele aspecte care sunt comune tuturor membrilor unei comunităţi. *Norma*, afirmă Coşeriu, este „un sistem de realizări obligatorii, de impuneri sociale şi culturale, şi variază în raport cu comunitatea de vorbitori" (*cf. supra*).

E. Coşeriu (1994: 36-39) consideră că la impactul factorului social cu o limbă distingem trei tipuri de varietăţi: „*varietate diatopică* (între modul de întrebuinţare a limbii comune în spaţii geografice diferite), *varietate diastratică* (între păturile sociale şi culturale ale unei comunităţi) şi *varietate diafasică* (între modalităţile de vorbire determinate prin situaţia însăşi a vorbirii şi prin elementele situaţiei vorbirii, adică cine cu cine vorbeşte, despre ce, în ce circumstanţe)". Varietăţilor amintite mai sus le corespund, în concepţia lui E. Coşeriu, elementele care conferă unitate, omogenitate şi echilibru uzului lingvistic: unitatea *sintopică,* corespunzătoare dialectelor, o unitate în sens spaţial; unitatea *sinstratică*, care reprezintă nivelul de limbă; şi unitatea *sinfasică*, corespunzătoare stilului limbii.

În linii generale, am putea asemăna conceptul de „varietate diafasică" atât cu maximele conversaţionale ale lui H.P. Grice (1975), cât şi cu termenul de „competenţă comunicativă", propus de Dell Hymes (1972). „Competenţa comunicativă" subsumează un set de reguli de utilizare strategică a unei limbi într-o anumită comunitate, are un caracter implicit, este dobândită în şi prin interacţiune, variază în funcţie de fiecare individ în parte sau în funcţie de circumstanţe (situaţia în care interacţionează indivizi care aparţin unor comunităţi diferite) şi se modifică în funcţie de experienţa acumulată. Regulile de utilizare strategică a limbii, subsumate noţiunii de competenţă comunicativă, se referă la gestionarea problemelor legate de accesul la cuvânt, la capacitatea de a selecta subiecte de conversaţie în funcţie de contextul situaţional, de a menaja imaginea proprie şi pe a celuilalt, de a adapta genul de discurs la context, aspecte care vor face, printre altele, şi obiectul analizei de faţă.

Pe de altă parte, între ideile lui E. Coşeriu cu privire la *nivelul individual* al limbii (cel de-al treilea nivel al limbajului, alături de *nivelul universal* şi cel *istoric*) şi teoriile pragmaticii există legături evidente. Nivelul individual al limbii se manifestă în discurs, este „[…] actul lingvistic (sau seria de acte lingvistice conexe) al unui anumit individ într-o anumită situaţie […]" (Coşeriu 2000: 233-249).

Un aspect important pentru analiza lingvistică a mentalităţilor este problema schimbărilor lingvistice, de care se ocupă în detaliu savantul român. În concepţia sa, schimbările lingvistice sunt determinate de condiţii sociale, limbajul adaptându-se la nevoi de comunicare mereu noi. Factorul social acţionează în *sincronie,* determinând diferenţieri şi ipostazieri funcţionale diferite (aşa cum reiese din prezentarea varietăţilor şi unităţilor clasificate de Coşeriu) în interiorul aceluiaşi stadiu istoric al unei limbi. Factorul social acţionează de asemenea în timp, în *diacronie*, determinând schimbări lingvistice în interiorul unei limbi. Însă termenii *sincronie* şi *diacronie* au la Coşeriu o accepţiune mult mai complexă şi mai nuanţată, fiind categorii co-substanţiale, indistincte în dinamica funcţionării şi evoluţiei unei limbi. În lucrarea *Sincronie, diacronie şi istorie. Problema schimbării lingvistice* ([1958] 1997: 238), cercetătorul român afirmă că: „Limba funcţionează sincronic şi se constituie diacronic. Dar aceşti termeni nu sunt antinomici, nici contradictorii, pentru că „facerea" se realizează în vederea funcţionării. De aceea, şi studiile care le corespund, chiar menţinându-le distinct, trebuie să implice depăşirea antinomiei ca atare".

Raportând termenii *sincronie – diacronie* la abordarea triadică a limbajului: *sistem – normă – vorbire*, Coşeriu arată că, la un prim nivel, schimbările lingvistice se produc în diacronie, la nivelul vorbirii şi pătrund în normă într-un stadiu sincronic. La nivelul normei, schimbările se produc de asemenea diacronic, fiind apoi asimilate în sistem, în mod sincronic. Astfel, „sincronia

sistemului este inclusă în diacronia normei, iar sincronia normei este inclusă în diacronia vorbirii" (Munteanu 2005: 303). O astfel de perspectivă flexibilă are o deosebită importanţă pentru analiza lingvistică a mentalităţilor, putând explica trăsăturile unui sistem lingvistic la un moment dat, cauzele schimbărilor, precum şi evoluţia pe care o înregistrează sistemul.

Într-un articol din 1983, (*Linguistic Change Does not Exist,* în „Rivista di linguistica classica medioevale e moderna", 1, 1983 pp. 51-63), Coşeriu afirmă că schimbarea lingvistică dintr-o comunitate este un proces care cuprinde patru faze: a. *adoptarea* unei inovaţii de către un individ; b. *difuzarea* (adoptarea elementului nou de către mai mulţi indivizi); c. *selecţia* (folosirea alternativă a formei vechi şi a celei noi); d. *mutaţia* (fie prin reţinerea formei noi şi abandonarea celei vechi, fie prin folosirea complementară a ambelor forme în cadrul aceleiaşi variante lingvistice sau în cadrul unor variante diferite). Operând o distincţie între *inovaţie* care este rezultatul unui proces neintenţionat şi *adoptare*, „act exclusiv mental […] întotdeauna intenţionat", cercetătorul român susţine că *adoptarea* reprezintă „forma de bază a schimbării lingvistice": nu are cauză, ci numai o motivaţie funcţională, culturală, socială sau estetică şi se petrece, „nu atât pentru că există diferenţe de prestigiu [în raport cu altă categorie socială], cât mai degrabă pentru a câştiga prestigiu" (*cf. supra*).

Considerăm că afirmaţiile lui Eugen Coşeriu sunt semnificative pentru studiul mentalităţilor, aşa cum se reflectă acestea în limbaj. Pe de altă parte, se poate observa apropierea dintre acestea şi o serie de concepte (*faţadă, gestionare a impresiilor*), introduse de Erving Goffman, asupra cărora ne vom opri într-unul dintre subcapitolele următoare.

Opera lui E. Coşeriu oferă de altfel o multitudine de elemente relevante pentru analiza expresiilor lingvistice ale mentalităţilor. Mariana Neţ (2005: 103) observă că savantul român formulează unul dintre principiile de bază ale teoriei mentalităţilor: „Ne putem […] pune întrebarea cu privire la esenţa individului, la ce este deci un individ, iar răspunsul la această întrebare, justificat şi complet, ni-l dă întotdeauna *istoria*" (Coşeriu 1994: 7, 8). Dacă orice individ este rezultatul evoluţiei istorice şi uzul său lingvistic este rezultatul evoluţiei limbii, rezultă că „[…] istoria (inclusiv „mica istorie"), deci mentalităţile, se reflectă în planul limbajului" (Neţ 2005:103).

## 1.3. PRAGMATICA

### 1.3.1. Delimitarea domeniului

În 1938, filosoful şi semioticianul american Charles Morris defineşte pragmatica drept cea de-a treia ramură a semioticii, alături de semantică şi de „sintactică" (*syntactics*). Dacă „sintactica" desemnează relaţia pe care semnele o întreţin cu alte semne, iar semantica se ocupă de relaţia dintre semne şi ceea ce desemnează ele, pragmatica studiază relaţia dintre semne şi utilizatori. Încă de la început, abordarea nu a fost univocă, Morris însuşi ezitând între două perspective referitoare la ultima componentă: pe de o parte, separă pragmatica de semantică, uzul de sens, iar pe de altă parte, consideră că pragmatica ar putea include componenta semantică, fiecare semn având atât o dimensiune semantică, cât şi una pragmatică (Morris 1938).

Acestor ezitări li se adaugă, aşa cum a fost semnalat de către cercetători, „inadvertenţe sau […] imperfecţiuni ale tripartiţiei, […] analiza semiotică mai aprofundată şi mai extinsă, chiar în domeniul lingvisticului, relevând aspecte noi ale relaţiilor semnice nu numai necuprinse, ci şi imposibil de cuprins în cunoscutele dimensiuni morrisiene" (Vlad 1994: 28).

Paradigma pragmatică (*The Pragmatic Turn*), care la jumătatea secolului trecut a detronat paradigma structuralistă, îşi regăseşte fundamentele în semiotica integratoare a lui Charles Sanders Peirce. Joëlle Réthoré (1988: 430) afirmă că „teoria pragmatică a lui Peirce acoperă întregul câmp ocupat de cele trei pragmatici lingvistice cunoscute în zilele noastre: cel al pragmaticii numite «de prim rang» sau «pragmatica indexicală»; cel al pragmaticii de rangul al doilea, care se ocupă de propoziţiile a căror semnificaţie este alta decât cea literală; şi câmpul pragmaticii de rangul al treilea, adică teoria actelor de limbaj, cu precădere actele indirecte. Interesul teoriei [de sorginte] peirciană este de a integra problematicile separate ale celor trei direcţii din pragmatica actuală într-un ansamblu teoretic, atât fenomenologic, cât şi logic – coerent de la un capăt la altul, şi care să lase puţine elemente ale realităţii (lingvistice sau nu) fără un loc [bine definit] în edificiul general […]".

După Anca Cosăceanu (1987: 74-77), semiotica are meritul de a fi rezolvat una dintre disputele fundamentale ale pragmaticii prin „joncţiunea între teoria enunţării şi teoria actelor de limbaj". Citând şi alte lucrări în domeniu (Parret 1983), cercetătoarea afirmă că teoria enunţării, prin investigarea procesului de semnificare, a travaliului enunţiativ, întâlneşte semiotica, disciplină care a evoluat către crearea unui spaţiu epistemologic care să-i permită reconstituirea strategiilor enunţiative. Autoarea consideră că „semiotica are meritul

de a fi arătat că obiectul analizei lingvistice este totdeauna *enunţarea enunţată*: enunţarea şi subiectul enunţării devin […] efecte de sens ai căror indici sunt reperabili în enunţ sau pot fi reconstituiţi de către Enunţiatar în procesul de interpretare a enunţului […]". În aceeaşi ordine de idei, subiectul enunţării, diferit de locutorul real, apare ca „un efect de sens, construit prin raportare la categoriile de actorializare – spaţializare – temporalizare (corespunzătoare axei eu – aici – acum)." Din această perspectivă, subiectul enunţării poate fi descris în termenii unei gramatici semiolingvistice de tip narativ. Pe de altă parte, concepând enunţarea ca activitate intersubiectivă (relaţională, interacţională) dezvoltările teoretice în domeniul enunţării se plasează în consens cu cele ale semioticii. Din perspectivă relaţională, „lingvistica extinsă a enunţării […] îşi găseşte locul la confluenţa între o *pragmatică integrantă* şi o *semiotică raţională* într-un spaţiu epistemologic nou […]" (*cf. supra*).

În termenii lui Charles Sanders Peirce, pragmatica se ocupă nu de studiul frazelor tip (*types*), deci în afara contextului, ci de studiul ocurenţelor frazelor (*tokens*), *types* fiind recunoscute, aşa cum afirmă U. Eco (1984: 23), prin manifestarea lor în *tokens* concrete. După G. Leech (1983: 8), obiectul pragmaticii îl constituie, în primul rând, „contribuţia contextului la procesul de semnificare prin limbaj". Numai datele situaţiei de comunicare (locul, momentul, identitatea interlocutorilor, relaţia dintre aceştia etc.), fondul de informaţii comun, intenţiile comunicative ale partenerilor pot explica aspecte ale comunicării, precum aluzia sau ironia, pe care gramatica tradiţională nu le poate descrie.

Pragmatica oferă un nucleu comun de concepte mai multor direcţii de cercetare: studiilor care tratează problematica enunţării, celor care au drept punct de plecare teoria actelor de limbaj, studiilor de retorică şi argumentare, cercetărilor în domeniul interacţiunilor verbale, anumitor teorii ale comunicării etc. De asemenea, conceptele furnizate de pragmatică sunt apte a fi transferate şi în investigaţiile care au ca obiect discursul/textul literar. Pe de altă parte, dacă definim pragmatica drept „studiul limbajului în context", este de înţeles de ce disciplina îşi lărgeşte semnificativ limitele, prezentând interes nu numai pentru lingvişti, ci şi pentru sociologi, psihologi sau logicieni.

Dincolo de diversitatea domeniilor care au de câştigat explorând teoriile pragmatice, de multitudinea conceptelor, de problematica vastă sau de diferenţele de natură teoretică şi metodologică, chiar în cadrul pragmaticii lingvistice (între pragmatica „continentală" care se axează pe analiza dispozitivului enunţiativ – *teoria enunţării* şi cea de sorginte anglo-americană care se ocupă cu studiul *actelor de limbaj*), disciplina se defineşte prin câteva coordonate fundamentale:

1. plasează contextul pe o poziţie privilegiată în studiul proceselor de generare a semnificaţiilor;

2. studiază operaţiile care au loc atât la polul emiterii, cât şi la cel al receptării;
3. scoate în evidenţă caracterul intenţional, raţional şi strategic al comunicării verbale;
4. se ocupă cu studiul mecanismului inferenţial, semnificaţia implicită (presupoziţia, subînţelesul, actele de limbaj indirecte) fiind una dintre problemele centrale ale pragmaticii.

## 1.3.2. Teoria enunţării. Actele de limbaj

Teoria enunţării a avut drept punct de plecare studiile lui Émile Benveniste ([1966, 1974] 2000) care teoretizează problema mărcilor subiectivităţii în limbaj. Enunţarea este definită drept „act individual de utilizare a limbii de către vorbitor". Această concepţie are la bază raportul *Enunţiator – Enunţiatar*[6] – *situaţie de comunicare* şi distincţia dintre *enunţ* (produs al enunţării) şi *enunţare* (proces). Relaţia dintre conceptele menţionate orientează cercetările în direcţia identificării în enunţ a mărcilor activităţii enunţiative. Pe de altă parte, dacă enunţarea este privită în interacţiune, accentul se pune pe elementele constitutive ale contextului şi pe *intenţionalitate*. A.J. Greimas şi J. Courtès (1979) definesc intenţionalitatea ca fiind o „relaţie orientată, tranzitivă, graţie căreia subiectul construieşte lumea ca obiect tot atât cât se construieşte pe sine", în vreme ce enunţarea este pentru autorii dicţionarului *Sémiotique*... „un enunţ a cărui funcţie-predicat e numită intenţionalitate şi al cărei obiect e enunţul-discurs".

În opinia lui Hermann Parret (1983: 91), *deictizarea* şi *modalizarea* sunt cele „[…] două euristici paralele însă complementare pentru abordarea metodică a fenomenului enunţiativ […]". *Deicticele*[7] (pronumele de persoana I şi a II-a, demonstrativele, adverbele, adjectivele, relaţiile spaţiale şi temporale, pronumele de politeţe, titlurile de adresare etc.) reprezintă manifestarea discursului în interiorul limbii şi se definesc numai în raport cu situaţia de comunicare. Studiile mai recente preferă conceptul de *deictizare* care trimite la acele trăsături ale contextului de enunţare cu rol de orientare în procesul de interpretare a enunţului: participanţii la comunicare, relaţiile dintre aceştia, circumstanţele spaţio-temporale, contextul istoric sau socio-cultural etc. Deictizarea marchează fenomenul de *dedublare a instanţei enunţiative* sau ceea ce Jacqueline Authier-Revuz (1984: 105-107) numeşte *eterogenitate enunţiativă*: *eterogenitate constitutivă a discursului* (care se suprapune conceptului de *dialogism*) şi

[6] Pentru scopul urmărit aici, considerăm că termenii *Enunţiator – Enunţiatar* sunt preferabili acelora de *locutor – alocutar*.
[7] Denumite şi *simboluri indiciale*, *ambreiori* sau *shifters*.

*eterogenitate reprezentată prin enunţ* (*eterogenitate marcată* – ghilimele, discurs direct şi indirect, glose, mărci evidenţiale etc.; *eterogenitate nemarcată* – aluzia, ironia, discursul indirect liber etc.).

Poziţia Enunţiatorului în discurs trimite de asemenea la categoria semantică, parţial gramaticalizată a *modalităţii*, precum şi la conceptul de *modalizare*, ca proces de atribuire a unei semnificaţii de modalitate conţinute în semantica modalizatorilor. A.J. Greimas şi J. Courtès (1979) delimitează patru categorii de modalităţi: *aletice* (necesitate, contingenţă, imposibilitate, posibilitate), *epistemice* (certitudine, incertitudine, improbabilitate, probabilitate), *deontice* (prescriere, interdicţie, permisivitate) şi *veridictorii* (existenţă, nonexistenţă, aparenţă, nonaparenţă). Modalizarea, care în modelul semantic fillmorian este considerată o trăsătură obligatorie a structurilor de *adâncime*, se manifestă la nivelul de *suprafaţă*[8] prin mărci ale subiectivităţii, indicând astfel atitudini cognitive, volitive sau apreciative ale unui Enunţiator, în raport cu un Enunţiatar (*modalităţi alocutive*), în raport cu poziţia sa faţă de cele enunţate (*modalităţi elocutive*) sau în raport cu mesajul (*modalităţi delocutive*) (*cf.* Charaudeau 1992; *cf. DSL* 2001). Modalitatea se înscrie în sistemul limbii, la nivel gramatical (moduri verbale, diateze), lexico-gramatical (adverbe şi locuţiuni adverbiale, semiadverbe, verbe modale), lexical (verbe cu sens modal, formule modalizatoare) sau prozodic (intonaţie).

Deictizarea, modalizarea, eterogenitatea enunţiativă se subsumează problematicii mai largi a *dialogismului* şi *polifoniei* (*cf.* Bahtin [1963] 1970, Ducrot 1984). Pornind de la aceste concepte, Oswald Ducrot (1984) infirmă ipoteza unicităţii *subiectului vorbitor* şi demonstrează că la procesul enunţiativ participă mai multe instanţe enunţiative pe care le clasifică iniţial în *subiect vorbitor* (individul situat în lume), *locutor* (entitate teoretică, vocea responsabilă de enunţare) şi *Enunţiator* (la care face referire locutorul în discursul raportat), pentru ca ulterior să distingă între *locutor ca fiinţă în lume*, *locutor ca atare* şi *Enunţiator* – care „nu este responsabil de actele ilocuţionare, ci se reduce la entitatea sau entităţile a căror voce este exprimată în enunţ" (*cf.* Moeschler, Reboul [1994] 1999: 307-401).

Pe urmele lui Ducrot, o serie de cercetători precum Henning Nølke, Michel Olsen, Kjersti Fløttum ş.a. elaborează *teoria scandinavă a polifoniei lingvistice* care poartă denumirea de ScaPoLine (2000, 2001, 2004). După ScaPoLine, configuraţia polifonică se compune din: *locutor* (LOC), responsabil de alcătuirea configuraţiei polifonice; *puncte de vedere* (pdv) (*simple* sau *complexe*), compuse dintr-o *sursă*, un *raţionament* şi un *conţinut* semantic, care desemnează

[8] Conceptele de *structură de adâncime* (*D-Structure*), *structură de suprafaţă* (*S-Structure*) sunt folosite cu predilecţie în modelele generative care au drept punct de plecare teoriile sintactice ale lui Noam Chomsky (1965, 1981).

judecăţi în legătură cu fapte lingvistice sau extralingvistice; *fiinţe discursive* (ê-d) care sunt fie *locutorii (virtuali),* fie *non-locutorii* responsabili de *punctele de vedere* exprimate; *legături enunţiative* (*les liens énonciatifs*) care leagă ê-d de pdv, prin asumarea sau prin neasumarea responsabilităţii enunţiative.

Unul dintre obiectivele ScaPoLine este acela de extinde investigaţia fenomenului polifonic de la nivelul enunţului (Ducrot) la nivel textual. Interesaţi în special de textul literar, cercetătorii scandinavi analizează subtilităţile fenomenului polifonic, în încercarea de a stabili o legătură între polifonia lingvistică şi tipologia textuală.

Preocupat de fenomenul polifoniei lingvistice, aşa cum apare acesta în textul literar, cercetătorul francez Alain Rabatel afirmă că „analiza enunţiativ/interacţională (sau pragmatică) a povestirilor, bazată pe abordarea enunţiativ/referenţială a diferitelor *puncte de vedere*, îi permite cititorului să pătrundă în profunzime mizele dramatice, conflictele etice şi farmecul estetic al operei, să îmbrăţişeze toate perspectivele (cele ale diferitelor personaje, ca şi pe aceea a naratorului), situându-se astfel mai aproape de sursele enunţiative şi de provocările care rezultă din aceste moduri de a simţi, de a vorbi, de a acţiona sau de a povesti […]. Multiplicarea şi diversificarea punctelor de vedere este […] un fenomen crucial: nu pentru că te invită să te pui în locul unui personaj sau altul sau în locul naratorului, ci pentru că […] incită cititorul să exploateze toate informaţiile din text, inclusiv pe cele aparent banale, mimetice" (Rabatel 2007: 360, 361).

Alain Rabatel (2007: 348) consideră că „în forma sa cea mai generală, *punctul de vedere* se defineşte prin mijloacele lingvistice cu ajutorul cărora un subiect se raportează la un obiect, în toate sensurile termenului «a se raporta», subiectul putând fi singular sau colectiv, iar obiectul – concret sau abstract. Subiectul, responsabil de referenţializarea obiectului, îşi exprimă punctul de vedere uneori direct, prin comentarii explicite, alteori indirect, prin referenţializare, adică prin selecţie, prin combinaţie, prin actualizarea materialului lingvistic. Aceste fenomene operează în toate cazurile de figuri, de la alegerile cele mai subiective la alegerile aparent mai obiective, de la mărcile cele mai explicite, la indicii cei mai impliciţi".

Dialogismul, polifonia, punctul de vedere sunt esenţiale şi în studiul mentalităţilor, aşa cum se reflectă acestea în limbaj. Semioticianul David K. Danow observă că trebuie „să stabilim nu numai cine vorbeşte la un moment dat, ci şi a cui ideologie (sau concepţie de viaţă) este articulată […] de Enunţiatorul […] unui set de enunţuri. Este limpede că [în aceste enunţuri, *n.n.*] nu poate fi vorba [exclusiv] de punctul de vedere propriu Enunţiatorului. […] Sarcina cititorului sau a criticului este să facă diferenţa dintre vocile [care se interferează într-un enunţ, *n.n.*], ori de câte ori este posibil" (Danow 1989: 3, 6).

În studiile de pragmatică cognitivă (Reboul & Moeschler), atitudinea Enunţiatorului este subsumată forţei ilocuţionare a actelor de limbaj (*cf. infra*). Aşadar, ne vom raporta în lucrarea de faţă şi la *teoria actelor de limbaj*, teoretizată de filosoful britanic John Langshaw Austin şi continuată de cercetătorul american John Roger Searle.

În lucrarea *How to Do Things with Words* (*Cum să faci lucruri cu vorbe*) ([1962, 1975] 2003: 23-92), J.L. Austin identifică clasa verbelor *performative* şi operează iniţial o distincţie între enunţurile *constatative* (caracterizate prin valoare de adevăr) şi enunţurile *performative* (caracterizate prin reuşită sau nereuşită), distincţie la care renunţă ulterior, observând că, în procesul comunicării, enunţarea şi valoarea performativă sunt inseparabile.

Având în vedere aspectul acţional şi interacţional al utilizării limbii, J.L. Austin observă că fiecare act de limbaj are o *dimensiune locuţionară* (formarea frazelor în conformitate cu regulile gramaticii), o *dimensiune ilocuţionară* – instituţionalizată („forţa" sau valoarea actului respectiv: cerere, ordin, rugăminte, promisiune, sfat, avertisment etc.) şi o *dimensiune perlocuţionară* – neconvenţionalizată (influenţa pe care actul o exercită asupra auditoriului)[9]. După J.L. Austin, actul de limbaj este o *acţiune* (vizează transformarea realităţii), este *intenţional* (interpretarea adecvată a enunţurilor depinde de recunoaşterea de către interlocutor a intenţiei comunicative), este *convenţional* (reuşita lor este condiţionată de îndeplinirea anumitor „condiţii de succes" legate de circumstanţe, de intenţia celor implicaţi şi de efectul pe care îl produce), este *determinat contextual* (numai contextul permite interpretarea anumitor enunţuri drept promisiune, informaţie sau ameninţare) (Austin [1962] 2003: 23-145).

În opinia lui John Searle ([1969] 1970: 23-30), actul ilocuţionar trebuie să îndeplinească anumite „condiţii de satisfacere":

1. condiţia de conţinut propoziţional – indică conţinutul actului de limbaj: aserţiune, întrebare, promisiune, sfat, cerere etc.;
2. condiţia preliminară – circumscrie informaţii cu privire la cunoştinţele, interesele sau intenţiile Enunţiatarului, la relaţia dintre Enunţiator şi Enunţiatar;
3. condiţia de sinceritate – indică starea psihologică a Enunţiatorului (credinţa în realitatea stării asertate, intenţia de a duce la îndeplinire o promisiune, de a da un ordin etc.);
4. condiţia esenţială – referitoare la tipul de obligaţie pe care o contractează Enunţiatorii în procesul de comunicare.

[9] Dacă dimensiunea locuţionară este obiectul de studiul al gramaticii, iar dimensiunea perlocuţionară este exterioară enunţului, pragmatica se defineşte ca fiind o disciplină centrată pe studiul forţei ilocuţionare.

J. Searle (1969, 1977, 1982) clasifică actele de limbaj după cum urmează:

a. acte *reprezentative* (a informa, a anunţa, a răspunde, a confirma etc.): scop ilocuţionar: descrierea unei stări de lucruri; direcţia de ajustare: cuvânt → lume; stare psihologică: credinţa; conţinutul propoziţional: o propoziţie;
b. acte *directive* (a da ordine, a solicita, a întreba, a instrui etc.) – scop ilocuţionar: realizarea unei acţiuni viitoare de către Enunţiatar; direcţia de ajustare: lume → cuvânt; stare psihologică: dorinţa Enunţiatorului; conţinutul propoziţional: acţiune viitoare a Enunţiatarului;
c. acte *comisive* (a oferi, a promite, a jura, a garanta etc.) – scop ilocuţionar: obligaţia Enunţiatorului de a realiza o acţiune viitoare; direcţia de ajustare: lume → cuvânt; stare psihologică: intenţia Enunţiatorului; conţinutul propoziţional: o acţiune viitoare a Enunţiatorului;
d. acte *expresive* (a felicita, a se scuza, a mulţumi, a prezenta condoleanţe etc.) – scop ilocuţionar: exprimarea unei stări psihologice; direcţia de ajustare: Ø; stare psihologică: în funcţie de act; conţinutul propoziţional: o acţiune sau o proprietate a interlocutorilor;
e. acte *declarative* (a declara război, a condamna, a concedia, a boteza etc.) – scop ilocuţionar: actualizarea conţinutului actului; direcţia de ajustare: cuvânt ↔ lume; stare psihologică: Ø; conţinutul propoziţional: o propoziţie.

Cu toate că există numeroase teorii ale actelor de limbaj (Vendler 1974, Bach & Harnish 1979, Récanati 1981, Saddock 2004 ş.a.) care aduc modificări sau adăugiri, clasificarea lui J. Searle, la care vom face apel cu predilecţie şi în lucrarea de faţă, rămâne cea mai cunoscută şi cea mai des utilizată. Nu ne propunem aici să atingem probleme taxonomice. Menţionăm însă că abordarea pe care Kent Bach şi Robert M. Harnish o oferă în lucrarea *Linguistic Communication and Speech Acts* (1979) este notabilă, mai cu seamă prin numărul semnificativ de tipuri de acte de limbaj pe care le înregistrează. Combinând elemente din clasificările lui J.L. Austin şi J. Searle cu aspecte preluate din teoriile lui H.P. Grice (1975), cei doi cercetători afirmă că „actele ilocuţionare se disting în funcţie de intenţiile care le definesc" şi de inferenţele la care interlocutorii fac apel pentru a recupera intenţiile de comunicare (Bach & Harnish 1979: 4-50). Clasificarea actelor de limbaj propusă de Kent Bach şi Robert M. Harnish cuprinde două mari clase de acte:

1. convenţionale: *efective* şi *verdictive* (care corespund *declarativelor* din clasificarea lui Searle): a condamna, a concedia, a declara război etc.
2. comunicative: a. *constatative* (*reprezentative* la Searle): a afirma, a afirma fără a oferi dovezi (alleging), a anunţa, a răspunde, a atribui, a pretinde, a clasifica, a fi de acord, a confirma, a bănui, a refuza, a

contrazice, a divulga, a contesta, a identifica, a informa, a insista, a prezice, a evalua, a raporta, a stabili, a stipula, a dezminţi etc.; b. *directive* (corespund *directivelor* din clasificarea lui Searle): a sfătui, a dojeni, a admonesta, a întreba, a implora, a concedia, a scuti de obligaţii, a interzice, a da instrucţiuni, a ordona, a permite, a solicita, a revendica, a sugera, a impune, a preveni etc.; c. *comisive* (corespund *comisivelor* din clasificarea lui Searle): a consimţi/a accepta (să), a garanta, a invita, a se oferi (voluntar), a promite, a jura etc.; d. *recunoaşteri* (*expresive* la Searle): a cere iertare, a oferi condoleanţe, a felicita, a saluta, a mulţumi, a accepta recunoaşteri („acknowledging an acknowledgment") etc.

### 1.3.3. Mecanisme de comunicare

Studiile care se ocupă cu fenomenul implicitului au cel mai adesea la bază teoria actelor de limbaj indirecte (Searle 1975), maximele conversaţionale ale lui Grice (1975), derivarea ilocuţionară (Anscombre 1977, 1980, 1981) sau teoriile pertinenţei şi ale relevanţei (Sperber & Wilson 1986).

Actele de limbaj indirecte sunt considerate a fi „acte secundare". Bazându-se pe raţionalitatea şi pe *capacitatea inferenţială* a Enunţiatarului, pe *competenţele* de comunicare ale acestuia şi pe un *fond comun* de informaţii, Enunţiatorul comunică mai mult (uneori chiar altceva) decât exprimă cuvintele sale. Adesea, actele de limbaj indirecte poartă mărcile formale ale altor acte de limbaj. Cea mai frecventă situaţie este aceea a actelor directive (cererea, ordinul, sfatul) care pot fi performante prin alte acte directive (întrebări), prin reprezentative (aserţiuni) sau prin acte expresive (exclamaţii).

Teoria actelor de limbaj indirecte este dublată de *principiul cooperării*, formulat de H.P. Grice (1975, 1978, 1981). După Grice, comportamentul comunicativ al participanţilor la comunicare se raportează la un principiu general care reglementează atât aspectele lingvistice, cât şi aspectele sociale ale comunicării. În opinia sa, interacţiunea dintre indivizi se întemeiază pe cooperare: fiecare participant trebuie să contribuie la conversaţie în conformitate cu aşteptările celorlalţi, cu stadiul, scopul şi direcţia mişcării conversaţionale. Principiul cooperativ se concretizează sub forma unui set de maxime care descriu mecanismele de desfăşurare a unor interacţiuni verbale:

1. *maxima cantităţii* – fiecare participant la un schimb verbal trebuie să ofere numai informaţia necesară, nici mai mult, nici mai puţin;
2. *maxima calităţii* – informaţia oferită de participanţi trebuie să fie adevărată (vorbitorii trebuie să spună numai ceea ce cred că este adevărat);

3. *maxima relaţiei/relevanţei* – contribuţia fiecărui participant la comunicare trebuie să fie relevantă;
4. *maxima manierei* – contribuţia vorbitorilor trebuie să fie clară, ordonată, lipsită de ambiguităţi).

Dan Sperber şi Deidre Wilson ([1986] 1995: 65-163; 2004: 607-632) reduc modelul propus de H.P. Grice la un singur principiu, *principiul pertinenţei* (sau al *relevanţei*). Concepţia celor doi cercetători porneşte de la ideea formulată de Grice cu privire la semnificaţia non-naturală: având la bază o intenţie de comunicare, semnificaţia se construieşte prin recunoaşterea acesteia de către interlocutor. După Sperber şi Wilson, vorbitorii, printr-un efort cognitiv într-un context dat, urmăresc să transmită informaţii, formulând enunţuri caracterizate prin „pertinenţă optimă" (*optimal relevance*).

Şcoala franceză de analiză a discursului distinge trei principii generale (*principiul de cooperare, de pertinenţă şi de sinceritate*) şi înlocuieşte maximele conversaţionale cu sintagma *legi ale discursului* (*legea informativităţii, legea exhaustivităţii, legea modalităţii*) (*cf.* Kerbrat-Orecchioni 1986: 194-295; Maingueneau [2005] 2007: 135-157). Indiferent de terminologia adoptată, dezvoltările teoretice trimit însă la aceleaşi elementele constitutive.

Aşa cum semnalează Stephen Levinson (1983: 102), principiile, maximele sau legile discursului se raportează la o situaţie ideală. Importanţa acestora priveşte însă nu atât procesul de emitere, cât pe cel de receptare, abaterile fiind interpretate de către receptor pe baza unor *deducţii pragmatice*, denumite de Grice *implicaturi*. Implicaturile rezultă fie din nerespectarea principiilor sau maximelor (legilor discursului), fie din supralicitarea unora, în detrimentul altora. În opinia lui Grice, sensul enunţurilor este fie *convenţional* (nu se raportează la principii pragmatice, fiind declanşat de anumite lexeme, expresii, construcţii sau conectori şi operatori logico-semantici) şi *presupoziţional* (depinde, de asemenea, de aspectul lingvistic al enunţului), fie *implicat conversaţional* (dependent de contextul enunţării fiind, prin urmare, variabil, anulabil, non-detaşabil şi calculabil). Grice clasifică implicaturile în:

1. *implicaturi convenţionale* (apropiate de *presupoziţii*): convenţional asociate sau dependente de structuri gramaticale (adverbe sau locuţiuni adverbiale, locuţiuni conjuncţionale, construcţii sintactice etc.)
2. *implicaturi conversaţionale* : a. *standard generalizate* (asociate cu anumite expresii lingvistice – verbe sau marcatori aspectuali, verbe de opinie, atribute adjectivale, structuri emfatice sau interogative); b. *standard particularizate* (dependente de contextul comunicării); c. *non-standard* (determinate de încălcarea deliberată a unor maxime conversaţionale).

O. Ducrot (1984) clasifică formele implicitului în două mari categorii: *presupoziţia* (*presupoziţia* înscrisă în enunţ; *presupoziţia pragmatică)* şi *subînţelesul*. În vreme ce *presupoziţiile pragmatice* sunt precondiţii ale enunţării şi depind de universul de discurs sau de condiţiile de reuşită a actului de limbaj (a întreba presupune că cel care întreabă nu cunoaşte răspunsul şi e interesat să-l afle), *presupoziţiile înscrise în enunţ* se definesc prin rezistenţa la testele de negaţie, interogaţie sau la calculele bazate pe opoziţia logică adevărat/fals (presupoziţia rămâne adevărată atunci când enunţul este negat; dacă presupoziţia este falsă, nu se poate spune că enunţul este adevărat sau fals). *Presupoziţia înscrisă în enunţ* se defineşte de asemenea prin joncţiunea a două planuri: planul conţinutului exprimat (*posé*) şi planul conţinutului presupus (*présupposé*). Conţinutul exprimat poate fi discutabil şi deci declinat, însă conţinutul presupus are rolul de a introduce informaţii presupuse a fi deja cunoscute şi împărtăşite, fiind deci imposibil de pus la îndoială (*cf.* Ducrot 1984, Ducrot & Schaeffer [1972, 1995] 1996, Maingueneau [2005] 2007).

Încălcarea principiilor şi maximelor conversaţionale generează *subînţelesuri.* Acestea se definesc numai prin raportare la contexte enunţiative particulare, sunt descifrate în urma unor calcule interpretative, posibile datorită existenţei unui fond comun de cunoştinţe, şi pot fi recuzate prin refugierea Enunţiatorilor în zona sensurilor literale. Pentru a defini noţiunea de *subînţeles*, astfel încât aceasta să acopere un ansamblu complet de atitudini discursive, F. Récanati (1981: 146) operează o delimitare conceptuală, pe care o vom utiliza şi în analiza de faţă, între *a lăsa să se înţeleagă* (enunţarea unui Enunţiator determină recuperarea de către Enunţiatar a unor inferenţe care nu au la bază intenţionalitatea Enunţiatorului), *a da de înţeles* (situaţie în care enunţarea unui Enunţiator are la bază intenţionalitatea acestuia de a-l determina pe Enunţiatar să recupereze anumite inferenţe şi să înţeleagă că îşi produce enunţarea cu acest scop) şi *a face să înţeleagă* (prin încălcarea explicită a unor principii sau a unor legi ale discursului, sau, altfel spus, prin disimularea unei intenţii comunicative, Enunţiatorul îl *face* pe Enunţiatar să ajungă la anumite inferenţe şi să mobilizeze un subînţeles).

Şcoala franceză de analiză a discursului clasează „ideile primite de-a gata", *locurile comune* în categoria *preconstructelor* sau a *implicaturilor preconstruite*, „nonimplicate de structura lingvistică a enunţurilor, diferite de presupoziţii, dar mai aproape de subînţeles" (Adam 2008 [2005]: 207). Acestea se numără printre tipurile de implicit asupra cărora ne vom opri şi în lucrarea de faţă. Vom avea de asemenea în vedere şi figurile semantice (*tropii*). Pornind de la distincţia dintre *sens literal* şi *sens figurat* (Grice 1975), specialiştii în domeniul pragmaticii consideră că majoritatea figurilor semantice (metafora, hiperbola, litota, ironia etc.) reprezintă cazuri de implicit şi plasează în prim-plan

valoarea mesajului care corespunde tropului/figurii într-un context dat. Pentru a interpreta un trop, Enunţiatarul „are nevoie de un sistem de *locuri comune* şi de *implicaţii* asociate cuvintelor care o compun [cu referire la metaforă, *n.n.*]. […] Altfel spus, metafora [tropul *n.n.*] manifestă semnificaţii şi asociaţii curente în contextul cultural al epocii; producerea şi interpretarea sa trimite la o codificare prealabilă a analogiilor operată de o enciclopedie ce variază din punct de vedere cultural […]. Aceasta înseamnă că producerea şi interpretarea metaforelor [tropilor *n.n.*] cer un context presupoziţional (cel al credinţelor împărtăşite de interlocutori) sau un univers de discurs." (Ducrot & Schaeffer 1996: 382).

Departe de a fi excepţii, manipularea conţinuturilor implicite şi strategiile indirecţiei sunt omniprezente în comunicarea interumană (*cf.* Kerbrat-Orecchini 1980). Vorbitorii împărtăşesc subtilităţi sau evită să se impună în faţa celorlalţi. Conceptul de *face saving*, care îşi are originea în cercetările de sociologie a comunicării ale lui Erving Goffman ([1959] 2007), a inspirat o serie de studii de la sfârşitul anilor 1970 (Lakoff, Leech, dar mai ales Brown şi Levinson) şi a dus la apariţia unui nou domeniu de investigaţie care are drept obiect studiul *politeţii* verbale. Principiului cooperării formulat de H.P. Grice (1975) i se adaugă astfel un alt principiu axiomatic, *principiul politeţii*, care acoperă toate acele reguli al căror scop este acela de a păstra caracterului armonios al relaţiilor interpersonale. Conceputǎ astfel, politeţea depăşeşte sfera lingvisticului. Regulile politeţii, deşi nu sunt exclusiv de natură lingvistică, explică un număr mare de fenomene discursive, pe care lingvistica le tratase ulterior disparat (formularea actelor de limbaj în mod indirect; formule de rutină: saluturi, mulţumiri; precauţiile rituale etc.).

Modelul lingvistic al politeţii, dezvoltat de Penelope Brown şi Stephen Levinson (1978: 53-311), completat şi rafinat ulterior de alţi cercetători precum Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992, 1996), construieşte o punte de legătură între dimensiunea ilocuţionară a comunicării şi cea socială. Observând că în orice interacţiune cu doi participanţi se confruntă patru feţe, fiecare individ având atât o *faţă negativă* (ce corespunde *teritoriilor* sinelui: teritoriu corporal, spaţial sau temporal, bunuri materiale sau cunoştinţe secrete), cât şi o *faţă pozitivă* (ce corespunde ansamblului de imagini valorizante pe care interlocutorii le construiesc şi tind să le impună), autorii amintiţi consideră că în interacţiune, interlocutorii îndeplinesc acte verbale sau non-verbale, unele dintre ele, dacă nu chiar toate**,** reprezentând posibile ameninţări (*Face Threatening Acts*) pentru una dintre cele patru feţe. Din această perspectivă, actele de limbaj se clasifică în:

– acte care ameninţă *faţa negativă* a celui care le realizează (oferta, promisiunea);

- acte care ameninţă *faţa pozitivă* a celui care le realizează (mărturia, scuza, autocritica);
- acte care ameninţă *faţa negativă* a interlocutorului (violările teritoriale de natură verbală sau non-verbală);
- acte care ameninţă *faţa pozitivă* a interlocutorului (critica, respingerea, reproşul, insulta, injuria etc.);

Lucrările care abordează problematica politeţii disting între *politeţea negativă* (a menţinerii distanţelor) şi *politeţea pozitivă* (axată pe afirmarea simpatiei faţă de interlocutor). Observând că modelul construit de Penelope Brown şi Stephen Levinson reduce politeţea la forma ei negativă, concepţie conform căreia indivizii s-ar afla în permanenţă sub ameninţarea *FTA*-urilor, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1992: 301-303) propune noţiunea de *anti-FTA* sau *FFA* (*Face Flattering Acts*), pentru a desemna actele de limbaj valorizante (complimentul, mulţumirea, urarea etc.), asociate cu politeţea pozitivă.

Noţiunilor de *face saving* şi *face want* (care indică dorinţa de apărare a feţelor) li se adaugă astfel aceea de *face work* (tot ceea ce întreprinde o persoană pentru ca acţiunile sale să nu ameninţe niciuna dintre feţe). Pornind de aici şi raportându-se la anumiţi factori precum gravitatea *FTA*, distanţa socială sau raportul de putere dintre interlocutori, specialiştii în domeniul pragmaticii alcătuiesc un inventar al strategiilor care anihilează sau previn potenţialul agresiv al unor acte de limbaj şi un altul al strategiilor care definesc politeţea pozitivă. Mijloacele lingvistice menite să atenueze impactul negativ al unor acte de limbaj sunt definite drept procedee *redresive*. Acestea sunt fie *substitutive* (indirecţia, distanţarea prin formule impersonale sau prin adresare deferentă etc.), fie *aditive* (acţiuni reparatoare – scuze, justificări, folosirea unor elemente de atenuare preliminară – *sweeteners* etc.). Strategiile asociate cu politeţea pozitivă indică dorinţa vorbitorilor de a-şi consolida relaţiile cu ceilalţi, de a-şi exprima acordul şi aprecierea faţă de aceştia sau identitatea de grup şi se manifestă prin: apelative afective, abordarea unor subiecte de conversaţie consensuale, acte de limbaj expresive sau valorizante ş.a. (*cf.* Brown & Levinson 1978: 106-216, Kerbrat-Orecchioni 1996: 55-61, Rovenţa-Frumuşani 2005: 55-58).

## 1.4. ANALIZA DISCURSULUI. ANALIZA CONVERSAŢIEI. PRAGMATICA ISTORICĂ

Noţiunile de pragmatică prezentate succint în capitolul anterior îşi găsesc cel mai adesea funcţionalitatea în cadrul analizei discursului. Dacă vorbim de discurs, este însă necesar să facem câteva precizări referitoare la raportul dintre

*discurs* şi *text*. Există o multitudine de accepţiuni conferite celor doi termeni, accepţiuni care variază până la atingerea unor situaţii extreme care reduc discursul la formele vorbite şi textul la cele scrise, neglijând astfel legăturile profunde dintre realităţile desemnate prin cei doi termeni. În ultimii ani însă, noţiunile de text şi discurs au căpătat din ce în ce mai multă claritate, textul fiind înţeles ca produs al activităţii discursive de producere/receptare. Aşa cum afirmă Carmen Vlad, „activitatea comunicativ-verbală se materializează prin produse textuale, iar acestea din urmă conţin semne ale celei dintâi, fie că este vorba de textul «îngheţat» prin scriere, când aceste semne sunt parţial verbalizate, fie de versiunile orale (naturale), când mărcile activităţii sunt preponderent para- sau extra-verbale" (Vlad 1994: 23).

Aceeaşi poziţie o adoptă şi Jean-Michel Adam (2008: 21, 69) care renunţă la propria încercare de decontextualizare şi la disocierea anterioară dintre text şi discurs (1990, 1999). Specialistul în lingvistică textuală îşi situează astfel decisiv cercetările în sfera analizei discursului, considerând că scopul lingvisticii textuale este acela de a teoretiza şi de a descrie organizarea enunţurilor elementare, în cadrul unităţii complexe care este textul. Lingvistica textuală se constituie astfel ca o ramură a unui domeniu mai larg centrat pe analiza practicilor discursive. Pe de altă parte, analiza textuală urmăreşte „nu numai să descrie discursul prin intermediul mijloacelor lingvistice sau paralingvistice mobilizate, ci şi să construiască un demers de înţelegere a modului în care este generat sensul, adică operaţiuni necesare realizării sensului produs" (Détrie *et alii* 2001: 8).

Constituirea analizei discursului ca disciplină autonomă întâmpină o serie de probleme care derivă, în primul rând, din caracterului interdisciplinar al domeniului. Astfel, discursul, ca obiect de studiu, este disputat de un întreg ansamblu de discipline precum: analiza conversaţională, sociolingvistica, psiholingvistica, retorica argumentativă, lingvistica textuală, analiza critică a discursului, traductologia etc. Dificultatea în a opera o delimitare clară a domeniului şi a instrumentelor de lucru este cu atât mai mare cu cât un discurs poate varia între un schimb verbal, o operă literară şi un tratat ştiinţific. În opinia lui Dominique Maingueneau, ceea ce particularizează analiza discursului este accentul care se pune pe relaţia dintre text şi situaţie, aceasta fiind imposibil de descris în afara textului, aşa cum textul nu poate fi conceput în afara contextului din care decurge. Cercetătorul francez propune următoarea definiţie: „analiza discursului reprezintă analiza articulării textului şi a locului social în care acesta se produce" (1996: 34). Astfel, dacă textul este obiectul de studiu al analizei textuale şi locul social este obiectul de studiu al sociologiei sau etnologiei, analiza discursului armonizează cele două perspective, printr-o abordare interdisciplinară.

Lucrările care tratează funcţionarea schimburilor verbale au, aşa cum am menţionat anterior, drept obiect de studiu discursul, o conversaţie prezentându-se ca o interacţiune între două sau mai multe discursuri axate pe o temă (Ducrot, Schaeffer 1996: 384). Conversaţia se defineşte ca un contract care are la bază convenţii tacite (principii de cooperare, de pertinenţă şi de sinceritate; legi informative, exhaustive şi de modalitate; legi de comportament social) şi se construieşte „în comun de către diferiţii interactanţi, în termenii unei infinităţi de micro-negocieri, explicite sau implicite […]" (Kerbrat-Orecchioni 1986: 14).

Vorbind de interacţiune, de comportament comunicativ sau de schimburi verbale, ne situăm, desigur, pe tărâmul lingvisticii interacţionale, deschisă prin natura sa celorlalte ştiinţe umane (sociologie, psihologie, etnografie, ştiinţele comunicării), dar ocupându-se în special de materialul lingvistic. Recurgând la instrumente revendicate de domenii diferite, dar complementare, lingvistica interacţională îşi găseşte punctul de plecare în teoria actelor de limbaj şi în pragmatica de tip Grice, în analiza discursului (Şcoala de la Geneva şi Şcoala de la Birmingham), în etnografia comunicării (Hymes), în sociologia interacţională (Gumperz), în sociologia comunicării (Goffman), în modelele etnometodologice de analiză a conversaţiei (Sacks, Schegloff, Jefferson) sau în analiza variaţionistă (Labov).

Având la bază principiul funcţionalităţii şi în virtutea reconsiderării naturii sociale a sistemelor lingvistice, acest tip de abordare[10] îşi selectează obiectul de studiu din diversele forme de discurs dialogal oral (discursul în interacţiune), considerând că, pentru a aborda limba, trebuie să ne raportăm mai întâi la realizările ei în mediul natural, să analizăm date reale şi modul cum funcţionează schimburile verbale autentice (*cf.* Sinclair, Coulhard 1975; Edmondson 1981; Levinson 1983; Roulet *et alii* 1985; Kerbrat-Orecchioni 1991, 1992, 1994; Ionescu-Ruxăndoiu 1998).

Cercetările în acest domeniu se înscriu pe două direcţii:

1. studiul relaţiilor dintre constituenţii lingvistici ai interacţiunii, situaţi într-o organizare ierarhică; unităţile de rang inferior se combină pentru a forma unităţi superioare: actul de limbaj [unitatea minimală] (*speech act*) → intervenţia/mişcarea (*intervention/movement*) → schimbul de replici (*exchange*) → secvenţa/faza (*sequence/phase*) → interacţiunea/confruntarea (*interaction/encounter*);
2. studiul raporturilor care se stabilesc între participanţi, în şi prin interacţiune include analiza politeţii verbale, a gradului de intimitate, a subiectelor de conversaţie, a strategiilor conversaţionale, a fenomenelor de implicit etc.

[10] Obiectul de studiu al analizei conversaţionale depăşeşte adesea conversaţia în sens strict, analizând interacţiunea nu numai la nivel verbal ci şi paraverbal sau non-verbal.

Studiul interacţiunilor verbale scoate în evidenţă particularităţile individuale ale vorbitorilor (trăsăturile de personalitate, capacităţile cognitive, vârsta, sexul, statutul social, stilul comunicativ, *competenţa de comunicare*[11] etc.), raporturile dintre interactanţi şi scopul comunicării, aşa cum se reflectă acestea în limbaj. Pe de altă parte, „configuraţia interacţiunilor verbale este constrânsă de practicile discursive specifice unei culturi date, încorporând elemente de mentalitate, de ideologie, modalităţi specifice de exprimare a identităţii culturale" (Şerbănescu 2007: 215).

Din necesitatea de a stabili o apartenenţă clară pentru un anumit tip de investigaţii, în anii '90, ia naştere pragmatica istorică (*historical* sau *diachronic pragmatics*), în cadrul căreia se delimitează o serie de subdomenii interdependente: analiza istorică a discursului (*historical discourse analysis*) şi analiza istorică a conversaţiei (*historical dialogue analysis*). Aceste discipline îşi propun să răspundă atât provocărilor interdisciplinare determinate de tendinţa actuală de a privi cercetarea într-o manieră relaţională, cât şi imperativului de a aborda, dintr-o perspectivă teoretică şi metodologică unitară, o serie de probleme care, deşi nu sunt noi, au fost studiate anterior disparat, fie în cadrul pragmaticii, fie în cadrul istoriei limbii.

Printre principalii promotori ai pragmaticii istorice se numără Andreas H. Jucker, Irma Taavitsainen (1994, 1995, 2003, 2008) sau Laurel J. Brinton (1995, 2001) – cu studii teoretice şi analize pe texte în limba engleză; Christiane Marchello-Nizia (2005, 2006), Sophie Prévost şi Benjamin Fagard (2007) – în spaţiul francofon; Franz Lebsanft (1999, 2004) – romanistică; Gerd Fritz (1995, 1997) – studii teoretice şi aplicative pe texte în limba germană ş.a. Semnificative pentru direcţia pe care o urmează pragmatica istorică sunt şi o serie de investigaţii ale unor cercetători români precum Liliana Ionescu-Ruxăndoiu (1991), Maria Manoliu-Manea (1996), Maria Iliescu (2006), Rodica Zafiu (2008) ş.a.

Pragmatica istorică, analiza istorică a discursului şi analiza istorică a conversaţiei îşi selectează corpusul din documente scrise (discursuri, jurnale, scrisori, texte juridice, ştiinţifice, manuale, ghiduri de călătorie care conţin adesea discurs raportat şi modele de dialoguri) sau texte literare (piese de teatru, romane, nuvele etc.) concepute în epoci trecute. A. H. Jucker ([2006] 2009) distinge între *diachronic form-to-function mapping* (studiul diacronic al unor mărci pragmatice şi discursive) şi *diachronic function-to-form mapping* (analiza

[11] *Competenţa de comunicare* include atât *competenţa lingvistică* (primul termen al opoziţiei *competenţă – performanţă*) definită de N. Chomsky ([1985] 1996) drept capacitatea înnăscută a vorbitorilor de a produce şi înţelege seturi infinite de enunţuri, actualizate prin uz lingvistic (*performanţă*), cât şi *competenţa comunicativă (pragmatică)*, concept introdus de D. Hymes (1972) pentru a desemna capacitatea vorbitorilor de a-şi adapta mesajul la situaţiile concrete de comunicare astfel încât să atingă un nivel optim de eficienţă.

diacronică a actelor de limbaj, a formulelor de adresare, a politeţii sau a ritualurilor şi mecanismelor comunicative). La cele două tipuri de analiză se adaugă acele studii care urmăresc să identifice constrângeri pragmatice şi discursive care determină schimbări lingvistice, precum şi acelea care au drept obiect aspectele menţionate însă prin raportare la fenomene similare din alte limbi.

## 1.5. ERVING GOFFMAN ŞI INTERACŢIUNEA FAŢĂ ÎN FAŢĂ

Deşi publicate cu o jumătate de secol în urmă, cele mai importante cercetări ale sociologului american Erving Goffman reprezintă un punct de cotitură în abordarea fenomenelor sociale şi continuă să suscite interesul specialiştilor în sociologie, antropologie, psihologie sau etnometodologie. De asemenea, aşa cum am indicat şi în capitolele anterioare, o serie de concepte introduse de Goffman stau la baza unor contribuţii semnificative în domeniul ştiinţelor comunicării, al pragmaticii şi analizei conversaţiei.

În lucrarea *The Presentation of Self in Everyday Life* ([1959] 2007), pentru a descrie funcţionarea raporturilor dintre indivizi, grupuri de indivizi şi societate, aşa cum se reflectă aceasta în interacţiunea faţă în faţă, Goffman face apel la metafora vieţii ca teatru şi compară interacţiunile sociale cu un spectacol. În opinia sa, individul este *actorul* preocupat *să se pună în scenă* pentru *spectatori*, să joace deci *rolul* unui *personaj*, de obicei o figură pozitivă. Individul care se înfăţişează în faţa altora proiectează o *definiţie a situaţiei*, în cadrul căreia imaginea de sine ocupă o poziţie centrală. Cu scopul de a produce *impresii* favorabile, acesta se angajează într-un proces de *gestionare a impresiilor* şi devine astfel *performer*, al cărui rol este acela de a scoate în evidenţă, prin *performare*, calităţile personajului, de a-i contura acestuia o *faţadă* (*front*) pozitivă. Scopul esenţial al performerului este întotdeauna acela de controla atitudinea celorlalţi, în special comportamentul prin care aceştia reacţionează la prezenţa sa. *Gestionarea impresiilor* se realizează prin *expresivitate*, înţeleasă prin prisma rolului comunicativ pe care-l joacă în interacţiune. Astfel, performerul *furnizează expresii* (aspectul intenţional şi dirijabil al comunicării) şi urmăreşte, pe de o parte, să identifice în comportamentul celorlalţi *expresiile degajate* (aspectele presupuse a fi nonintenţionale şi nedirijabile), iar, pe de altă parte, să deţină controlul asupra propriei *partituri* şi asupra *inferenţelor* pe care aceasta le declanşează. Cum, după Goffman ([1959] 2007: 19), „viaţa interacţională este inferenţială", atât inferenţele verbale, cât şi acelea non-verbale joacă un rol crucial în procesul de gestionare a impresiilor, în negocierea raporturilor dintre performeri precum şi în procesul de validare a imaginii pe

care aceştia intenţionează să o impună în interacţiunea cu ceilalţi.

Goffman se ocupă, de asemenea, de comunicarea faţă în faţă în cadrul unor grupuri de indivizi denumite *echipe de performeri*, de interacţiunea dintre acestea şi *spectatori*, de raporturile dintre *outsideri* şi echipele de perfomeri. Având interese comune, indivizii care aparţin unor echipe cooperează pentru a oferi publicului o anumită definiţie a situaţiei, pentru a cultiva şi gestiona impresii legate de o imagine de grup. Pe de altă parte, performarea indivizilor şi a echipelor este analizată prin raportare la spaţiul fizic în care se desfăşoară (pe scenă – regiunea expusă sau în culise – regiunea ascunsă, unde se pregăteşte performarea) care determină diferenţe de atitudine sau de comportament.

Fără a intenţiona să acoperim toate aspectele asupra cărora se opreşte Erving Goffman în lucrarea sa cu cel mai mare impact teoretic şi aplicativ, am sintetizat aici cele mai importante noţiuni şi concepte care apar într-o bună măsură şi în cercetările ulterioare ale sociologului american (*cf.* Goffman 1961, 1967, 1969, 1981). Trebuie să menţionăm, de asemenea, că acestea ne oferă perspectiva unor aplicaţii care servesc obiectivelor lucrării de faţă.

Astfel, au fost deja identificate puncte de incidenţă între „sociologia universului mic", aşa cum a fost definită opera lui Goffman, şi analiza conversaţiei, studiul politeţii sau al mecanismelor inferenţiale. Se pot, de asemenea, stabili legături cu problema delimitării instanţelor enunţiative, aşa cum a fost aceasta descrisă de O. Ducrot (*cf. supra* 1.3.2; distincţia *actor – personaj – performer*), cu principiile şi maximele conversaţionale ale lui H.P. Grice (*cf.* cooperarea dintre performeri sau a performerilor în cadrul echipelor de performeri) şi cu actele de limbaj directe şi indirecte (*cf. expresie furnizată* vs. *expresie degajată*).

În plus, rezultatele analizelor de sociologie a comunicării pot servi şi la studiul mentalităţilor, aşa cum sperăm că vom demonstra în lucrarea de faţă. E. Goffman ([1959] 2007: 37, 55, 63) defineşte *faţada* ca fiind o „reprezentare colectivă" şi afirmă că atunci „[…] când individul se prezintă pe sine în faţa celorlalţi, performarea lui tinde să încorporeze şi să exemplifice valorile oficial acreditate ale societăţii [deci şi mentalităţile *n.n.*], mai mult decât o face comportamentul lui în ansamblu". Definind situaţii, gestionând impresii, performerii şi echipele de performeri urmăresc să menţină „o suprafaţă de înţelegere" sau un „consens superficial […] facilitat de faptul că fiecare participant îşi ascunde dorinţele proprii în spatele unor afirmaţii bazate pe valori la care toată lumea prezentă se simte obligată să adere".

Abordând perspectiva dramaturgică în descrierea unor interacţiuni din societatea anglo-americană, aşa cum funcţionează acestea la anumite momente în timp, şi oferind, în acelaşi timp, exemple de interacţiuni din alte societăţi, cercetătorul oferă o investigaţie inductivă, axată pe studiu de caz şi pe unităţi

mici de analiză (instituţii sociale, statut social), fără a exclude însă textul literar ca sursă de inspiraţie pentru analiza unor fenomene de interacţiune socială[12]. Aşa cum observă Lazăr Vlăsceanu (2007: 16, 17), în demersul său, Goffman evită falsele generalizări şi extinderile interpretative, preferând în schimb comparaţia, „[…] pentru că numai pe baza ei putem specifica deosebiri sau asemănări între cristalizări societale ce transcend graniţe ale timpului şi spaţiului social şi cultural".

## 1.6. DISCURSUL LITERAR – UN TIP PARTICULAR DE DISCURS

Cercetarea literaturii s-a oprit de-a lungul timpului asupra autorului privit ca psihologie individuală sau ca fiinţă socială, asupra procesului de creaţie, a textului literar, considerat a fi expresie a personalităţii artistului ori dat obiectiv cu semnificaţie autonomă, sau asupra lectorului definit, la rândul său, din punct de vedere psihologic sau sociologic.

Printre problemele centrale ale studiilor care au drept obiect discursul/textul literar se numără acelea ale *referinţei* şi ale *lumilor posibile*. Pentru textualiştii de la „Tel Quel", textul literar este un text închis şi lipsit de referent. Julia Kristeva (1977) vorbeşte despre *textul închis* (*le texte clos*) care se derulează între două spaţii albe semantice şi tipografice. În opinia lui Paul Ricoeur ([1986] 1995: 114), orice discurs este legat de lume: „Dacă nu s-ar vorbi despre lume, despre ce s-ar vorbi?". În aceeaşi ordine de idei, Henri Meschonic (1973) consideră că productivitatea sensului nu poate exista decât într-un context cultural particular, neputând fi explicată în totalitate prin limbaj. Şi în concepţia lui Cesare Segre (1986: 192), „Textul literar construieşte un model al lumii. Semiotica […] trebuie să îndeplinească dificila sarcină de a delimita într-un anumit text prin ce anume reprezintă realitatea, conform stereotipiilor unei culturi date, şi prin ce anume propune el, ca prefigurare, sau deformare, ca utopie sau satiră, ca speranţă sau ca profanare, alte realităţi; aflate în embrion în realitatea noastră, realizabile în viitor […]".

O asemenea concepţie are rădăcini foarte vechi. Încă din secolul al XIX-lea, criticul şi istoricul literar francez H. Taine ([1864] 1890) consideră, de asemenea, că orice operă de artă prezintă o viziune despre lume a unei epoci şi a unei societăţi, iar un singur individ nu poate crea singur o viziune asupra lumii. Scriitorul sau artistul depăşeşte condiţia cotidiană a omului de rând, fiind capabil să exprime mai bine decât ceilalţi oameni „spiritul public" al vremii. Membru

[12] E. Goffman ([1959] 2007) face adesea trimiteri la textele literare ale unor autori precum Franz Kafka, Simone de Beauvoir, George Orwell ş.a.

excepţional al grupului, el este acela care dă coerenţă tendinţelor într-un „univers imaginar semnificativ", un univers care stabileşte relaţii inteligibile cu structura conştiinţei colective, aceasta din urmă reprezentând un releu, o mediaţie între structura socială şi operă.

Prin urmare, discursul/textul literar este influenţat de contextul sociocultural al unei epoci determinate în timp, integrându-se astfel în sisteme mai vaste. Contextul este definit drept o „latură constitutivă a textului şi nu ca o categorie exterioară". Astfel, textul îşi înglobează contextul, fiecare text/ocurenţă reprezentând atât rezultatul intenţionalităţii individului cât şi al unui grup sociocultural într-un anumit moment istoric (*cf.* Vlad 1982: 93-95). Contextul în care apar producţiile literare este populat de alte texte anterioare sau de anumite enunţuri cu care acestea, deliberat sau nu, intră într-o relaţie dialogică. Fenomenul, denumit *intertextualitate* (*cf.* Kristeva 1969, 1969; Todorov [1966] 1997, Riffaterre 1971, Genette 1982), explică atât relaţia fiecărui text cu alte texte pe care le absoarbe sau le transformă, cât şi prezenţa stereotipurilor, a citatelor, proverbelor, maximelor sau aluziilor literare, culturale sau istorice care, odată fixate în memoria publică, pot fi inserate într-o operă literară.

Pe de altă parte, o interpretare adecvată a oricărui text literar trebuie să ţină seama de caracterul inedit al discursului/textului literar, de tensiunea care se creează între lumea extratextuală şi text, precum şi de faptul că acesta reprezintă un sistem de semne specifice domeniului intern căruia îi aparţine şi se supune codurilor şi regulilor acestui sistem. Literatura nu este o simplă „oglindă" a lumii reale, ci „surprinde" realitatea printr-o asemănare recognoscibilă, cititorul fiind plasat într-un topos cultural asemănător cu lumea reală. Discursul/textul literar nu pretinde că exprimă adevărul, ci *verosimilul*, „[…] masca pe care o abordează legile textului şi pe care se presupune că noi o luăm drept relaţie cu realitatea" (Todorov [1970] 1977: 84).

Odată cu studiile formaliştilor ruşi (Şklovski, Propp, Tomaşevski, ş.a.) şi cu cercetările din cadrul Cercului Lingvistic de la Praga (Jakobson, Mukařovský, Bogatârev, ş.a.), specialiştii au încercat să stabilească specificul literaturii, ceea ce poartă denumirea de *literaritate*. O pondere însemnată o au lucrările care îşi propun să delimiteze trăsături specifice ale limbajului poetic (în raport cu limbajul obişnuit), definit adesea ca *deviaţie estetică* (Plett [1975]1983) sau ca subclasă a limbajului comun, caracterizată prin *ambiguitate* (Empson [1930] 1981).

Specialiştii în domeniul pragmaticii consideră însă că divizarea exerciţiului limbajului în domenii etanşe nu este legitimă. În opinia lui C.J. Van Rees (*apud* Cornea 1988: 50), aceste studii „[…] n-au reuşit să elaboreze o singură ipoteză testabilă asupra naturii specifice a textelor literare. E limpede că presupoziţia aflată la baza acestei direcţii de lucru, potrivit căreia natura textelor literare depinde de un set de proprietăţi lingvistice intrinseci acestor texte şi numai acestora, s-a dovedit a fi greşită".

În opinia lui E. Coşeriu (1994: 153-154), limbajul poetic este cel mai complex dintre toate, este „[…] limbaj pur şi simplu, cu toate funcţiunile ca funcţiuni actuale […]", iar Tzvetan Todorov ([1970] 1977: 190) consideră că „pentru o analiză serioasă a operelor literare, perspectiva trebuie inversată: literatura este acel sistem care înglobează şi explică limba; literatura este o teorie a limbii pe care n-o mai putem ignora dacă vrem să analizăm cu ajutorul categoriilor lingvistice modalitatea în care funcţionează opera literară. De aici, această necesitate absolută: dacă vrem să transformăm limba într-o teorie a literaturii, trebuie să citim literatura, cu atenţie, ca pe o teorie a limbii".

I. Coteanu (1985: 14, 21, 24, 36, 37) se opune încercărilor de a identifica limbajul poetic cu literatura, precum şi concepţiilor care abordează limbajul poetic ca instrument ornamental, exclusiv al literaturii. În opinia sa, „graiul" (limba) „devine purtător al funcţiei poetice", iar funcţia poetică „nu există numai în poezie, ci se află virtual în limbă sau […] în fapte de grai obişnuit". În acest caz, „poezia (şi literatura) nu este decât produsul ficţiunii (stări, situaţii; într-un cuvânt *lumi*), rezultat din supunerea ficţiunii la canoanele exprimării verbale, deci condiţionat de un număr de reguli admise ca atare din punct de vedere cultural (sau măcar admisibile)".

Referitor la teza conform căreia limbajul poetic se caracterizează prin deviaţie, Mariana Neţ (2005: 108) afirmă că „limbajul poetic nu deviază faţă de limbajul obişnuit sau de cel ştiinţific, ci faţă de un ipotetic grad zero al limbii, susceptibil a se materializa mai curând în limbajul obişnuit şi în cel ştiinţific, tocmai pentru că acestea din urmă au un grad de complexitate mai redus. În fapt, niciun limbaj nu poate actualiza „gradul zero al scriiturii"[13], care este o abstracţie, postulată pentru a uşura demonstraţia."

Un alt aspect esenţial, aflat în strânsă legătură cu cele prezentate mai sus, este acela al caracterului *ficţional* al operelor literare.

Charles Sanders Peirce (CP 2.357) afirmă că „Nicio descriere nu poate distinge între lumea reală şi lumea ficţională" , iar A. J. Greimas şi J. Courtès (1979) arată, de asemenea, că variaţiile care se referă la iluziile referenţiale ţin de o tipologie de conotaţii sociale şi ilustrează afirmaţia cu exemplul situaţiei din unele comunităţi africane pentru care discursul „adevărat" este povestirea mitică, în vreme ce relatarea evenimentelor cotidiene face parte din genul „povestiri pentru nimic".

[13] Termen introdus de Roland Barthes în *Gradul zero al scriiturii* ([1953] 1987). Dacă în *Le Degré zero*…Barthes vede scriitura ca fiind o noţiune sociologică, socio-lingvistică, sociolect intermediar între limbă şi stil, ulterior termenul se apropie de materialism (incluzând productivitatea) şi de psihanaliză (subiectul divizat). Textul, în concepţia lui Barthes (1973), refuză orice influenţă a ideologicului sau politicului, nefiind decât izvor de plăcere (*jouissance*) intelectuală.

Perspectiva pragmatică, problematica actelor de limbaj şi posibilitatea exploatării acestora în analiza discursului literar a determinat numeroase dezbateri şi trasarea mai multor teorii printre care: teoria ficţiunii ca act simulat, teoria discursului literar ca act de limbaj indirect, teoria discursului figurat sau teoria actelor instituţionale.

Dacă J.L. Austin (2005: 39) restrânge studiul interacţiunii verbale la situaţia de comunicare în scopuri practice, considerând discursul literar ca fiind uz „parazitar", „neserios", John Searle (1969, 1972), Stanley Fish (1981) şi alţi cercetători americani au extins şi completat teoria printr-o poetică ilocuţionară care depăşeşte restricţiile pe care le impune teoria lui J.L. Austin în ceea ce priveşte efectul perlocuţionar. Poetica ilocuţionară se fundamentează pe ideea că, în cazul discursului literar, Enunţiatorul încearcă, prin enunţarea sa, să acţioneze asupra Enunţiatarului, pentru a-l determina să facă ceva. Îi propune, de fapt, să vadă lumea într-un anumit fel, prezentându-i lumi posibile (*cf.* Borcilă, McLain 1981: 64-86).

În concepţia lui John Searle ([1979]1982), Enunţiatorul unui enunţ ficţional nu urmăreşte să producă aserţiuni veritabile ci, prefăcându-se că enunţă aserţiuni, creează un suspans al valorii ilocuţionare. Searle afirmă că literatura nu ţine în totalitate de ficţiune, după cum ficţiunea nu ţine integral de literatură, precizând în acest sens că „cititorii sunt aceia care hotărăsc dacă o operă este sau nu literatură, în timp ce îi revine autorului să hotărască dacă acea operă aparţine sau nu ficţiunii. […] Criteriul de identificare care ne permite să recunoaştem dacă un text este, sau nu, o operă de ficţiune trebuie să constea în mod necesar în intenţiile ilocuţionare ale autorului. Nu există nicio proprietate textuală, sintactică sau semantică care să permită identificarea unui text ca operă de ficţiune. Ceea ce face dintr-un text o operă ilocuţionară este atitudinea pe care o adoptă autorul în raport cu ea, iar această atitudine depinde de intenţiile ilocuţionare complexe pe care le are autorul atunci când scrie sau când compune opera […]. Actele ilocuţionare simulate care constituie o operă de ficţiune devin posibile datorită existenţei unei mulţimi de convenţii care suspendă acţiunea normală a regulilor ce pun actele locuţionare în relaţie cu lumea […]. În cazul ficţiunii realiste sau naturaliste, autorul va face referire la locuri şi la fapte reale, amestecând aceste referiri cu cele proprii ficţiunii; în acest mod, el face posibilă tratarea povestirii de ficţiune ca o prelungire a cunoştinţelor noastre actuale asupra faptelor […]" (Searle [1979] 1982: 102, 109, 110, 117).

Jacques Moeschler şi Anne Reboul ([1994]1999: 405, 422) observă că atât ficţiunea, cât şi comunicarea obişnuită utilizează limbajul comun, fapt pentru care ficţiunea nu poate fi considerată „o problemă lingvistică, ci una pragmatică". Cei doi cercetători afirmă, de asemenea, că:

„1. Un discurs ficţional este o reprezentare mai puţin decât literală a gândului unui locutor, acest gând fiind conceput ca o descriere a lumii reale, adică drept o mulţime de convingeri foarte generale despre lume;
2. Discursul ficţional este alcătuit dintr-o succesiune de enunţuri care sunt tot atâtea acte de *a spune că*... nonliterale, în care locutorul nu îşi asumă responsabilitatea asupra adevărului propoziţiei exprimate.
3. Pe lângă nonliteralitate, discursul ficţional […] are o proprietate comună cu metafora: inexistenţa vreunui alt mijloc de a comunica gândul locutorului în mod literal.
4. Ca şi metafora şi din aceleaşi motive, un discurs ficţional creativ nu poate fi parafrazat în mod satisfăcător: chiar dacă mulţi şcolari mediocri o preferă, lectura unui rezumat la *Bérénice* nu este identică cu lectura piesei înseşi".

Din faptul că cititorii sunt aceia care trebuie să recunoască dacă o operă este sau nu literatură derivă problematica genurilor discursive. Considerate a fi nu procedee, ci dispozitive de comunicare definite social, acestea nu pot fi „reuşite" decât într-un context determinat. După Jean-Marie Schaeffer, un gen este mai degrabă o categorie de lectură decât una formală şi depinde, în mare măsură, de realitatea istorică a literaturii, de modificările de gândire şi de sensibilitate. Prin urmare, teoriile literare nu pot întreprinde o analiză „[…] pur intratextuală, ci trebuie să stabilească relaţiile între texte şi normele mai mult sau mai puţin explicite pe fundalul cărora aceste texte prind contur (*cf.* Ducrot şi Schaeffer [1972, 1995] 1996: 421-422). În aceeaşi ordine de idei, D. Maingueneau ([2005] 2007: 28) consideră discursul literar „un fel de metagen ce presupune existenţa unui ritual specific şi a unor condiţii de reuşită; un text literar nu este receptat în mod adecvat decât dacă este interpretat ca literar". Astfel, din punct de vedere pragmatic, literatura este un „contract de ficţiune" între autor şi cititor, o imagine a ceea ce ambii cred că este literatura.

Rezumând cele spuse mai sus, scriitorul produce un text în conformitate cu ceea ce se consideră (în epocă) a fi literar, iar cititorii recunosc (prin *competenţă literară*) că ceea ce citesc este literatură. Aşadar, literatura este un fapt instituţional cu ritualuri enunţiative manifestate prin genuri (*cf.* Maingueneau [2005] 2007: 31). Opera literară este, de asemenea, rezultatul unui proces de cooperare, în vederea îndeplinirii unor condiţii de reuşită care duc la realizarea eficacităţii sale, în baza unor reguli constitutive implicite: autorul are o anumită *intenţionalitate* şi se adresează unor cititori. Discursul se caracterizează deci prin *adresabilitate* şi urmăreşte obţinerea unui *efect perlocuţionar*, făcând apel la o *lume posibilă*. Instituind un contract de ficţiune şi dorind să producă *verosimilul*, autorul apelează la o serie de *strategii* care vizează atât producerea cât şi receptarea, înţelegerea lor reprezentând premisa unei *comunicări reuşite*.

Comunicarea literară, ca şi comunicarea curentă, se supune principiilor şi legilor discursive (principii de cooperare, de pertinenţă, de sinceritate; legi informative, exhaustive, de modalitate, de comportament social – *cf.* Kerbrat-Orecchioni 1986), ţinând însă seama de propria economie, de intenţionalitatea autorului, precum şi de raporturile fiecărui tip de discurs literar cu destinaţiile sale non literare.

Textele literare sunt, în primul rând, rezultatul unui anumit tip de enunţare (*cf. supra* 1.3.2). Dedublarea instanţei enunţiative, rezultat al caracterului *dialogic* al textului literar (Bahtin [1963] 1970), implică o serie de operaţii de *punere în scenă* şi de *punere în discurs*. Fenomenul de punere în scenă se referă la „trăsăturile de natură verbală şi mimico-gestuală etc. care contribuie la formarea imaginii pe care instanţele enunţiative vor să şi-o impună reciproc, la definirea rolului pe care fiecare şi-l asumă. Elementele acestea […] pot fi descrise la nivelul de suprafaţă printr-o sintaxă interacţională […] ajustarea lor reciprocă şi progresivă asigurând comunitatea minimală de semnificaţie necesară comunicării". Mecanismele de punere în discurs vizează asumarea enunţării de către instanţele enunţiative: „punerea în discurs transformă rolurile virtuale definite la nivelul actanţial în roluri reale, asumate de partenerii actului de comunicare" (Cosăceanu, *loc. cit*). În acest sens, este necesar să distingem între: „nivelul actanţilor extradiegetici (autor – cititor) reali, dar lingvistic virtuali şi; nivelul actanţilor intradiegetici (narator – naratar), fictivi, dar lingvistic reali" (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 172).

După J. Moeschler şi A. Reboul ([1994]1999: 304), în discursul literar, *dialogismul* şi *polifonia* se manifestă în diverse moduri:

„1. Prin reprezentarea multiplicităţii idiolectelor: dialecte regionale, jargoane profesionale, argouri diverse etc.;
2. Prin dimensiunea „intertextuală", adică prin capacitatea unui discurs de a se asocia la (sau a se disocia de) alte discursuri pe aceeaşi temă;
3. Prin dimensiunea „interpretativă", adică prin faptul că înţelegerea este, dialectic, condiţionată de răspunsul pe care îl condiţionează;
4. […] prin „dimensiunea productivă", prin intermediul diferitelor moduri ale discursului raportat".

În analiza operelor celor patru scriitori ne vom opri asupra tuturor aspectelor legate de „travaliul enunţiativ" enumerate mai sus (*cf. supra,* 1.3.2.). Trebuie să menţionăm, de asemenea, fenomenul reflexivităţii (autoreferenţialităţii), aflat în strânsă legătură cu problematica enunţării. Autoreferenţialitatea caracterizează nu numai discursul literar, ci şi comunicarea cotidiană, însă în literatură fenomenul are un grad mai mare de complexitate. Numai reflectarea propriei enunţări poate explica fenomenele frecvent întâlnite atât în literatură, cât şi în limbajul obişnuit: folosirea ghilimelelor, a discursului indirect liber, a

stilului direct prin folosirea liniei de dialog; ironia, modalizarea, deictizarea etc. Autoreferenţialitatea se manifestă în cadrul textului literar atât prin elementele cu funcţie metalingvistică propriu-zisă, cât şi prin elementele cu funcţie metatextuală, care permit separarea secvenţelor atribuite mai multor Enunţiatori, mai multor „voci": vocea responsabilă de narare, vocea care se manifestă în prefeţe sau note de subsol, voci ale personajelor etc. (*cf.* Genette 1991, Neţ 1989).

Prin distanţare şi prin asumarea responsabilităţii enunţiative, diferitele tipuri de Enunţiatori separă discursul, concepţiile sau punctele de vedere proprii de cele ale altuia, ceea ce, în opinia noastră, reprezintă un aspect esenţial pentru studiul mentalităţilor, aşa cum se reflectă acestea în limbaj.

Pentru a scoate în evidenţă concepţia autorilor, în ceea ce priveşte rolul şi mijloacele literaturii, în capitolele dedicate strategiilor narative din scrierile literare supuse analizei, abordarea va îmbina teoria enunţării cu noţiuni de naratologie: *narator/naratar* (corespondentele naratologice ale cuplului Enunţiator/Enunţiatar), *istorie [histoire]* (evenimentele povestite), *povestire [récit]* (enunţul sau discursul/textul prin care sunt redate evenimentele), *narare* (echivalentul naratologic al enunţării; actul narativ), *voce* (problematica *vocii* comprimă aspecte legate de opoziţia autor – narator – personaje, de relaţia temporală dintre narare şi istorie, de raporturile dintre narator şi povestire, pe baza cărora se operează distincţii între povestirea de ficţiune şi cea factuală), *punct de vedere* (personajul a cărui povestire exprimă opiniile, fără ca acest personaj să se confunde în mod necesar cu naratorul), *perspectivă* (diferitele punctele de vedere adoptate, percepţia evenimentelor prin intermediul unor personaje), *modul* (descris prin opoziţiile *diegesis – mimesis, showing – telling* sau *récit de paroles – récit d'événements)* etc. (*cf.* Genette ([1969, 1972, 1975] 1978); Todorov ([1966] 1997; Ducrot, Schaeffer [1972, 1995] 1996; Moeschler, Reboul [1994] 1999).

În analiză ne vom raporta, de asemenea, la *funcţiile narative* menite să organizeze elementele discursului. Jaap Lintvelt ([1981] 1994: 71-77, 168-169) afirmă că sarcina constitutivă a naratorului este aceea „de a-şi asuma actul narativ al povestirii pentru a evoca o lume discursivă în care se desfăşoară istoria. […] *Funcţia narativă* sau *funcţia de reprezentare* se combină întotdeauna cu *funcţia de control* sau cu *funcţia de regie*" (*cf.* Doležel 1973). Lintvelt identifică, pe lângă cele două funcţii „obligatorii", alte funcţii opţionale pe care le poate îndeplini discursul:

1. *Funcţia comunicativă* – prin care naratorul se adresează naratarului său, fie pentru a produce asupra lui un efect, fie pentru a menţine contactul cu el;
2. *Funcţia metanarativă* – prin care naratorul se pronunţă în povestire asupra povestirii;
3. *Funcţia explicativă* – utilizată de narator pentru a furniza explicaţii în legătură cu anumite elemente ale istoriei;

4. *Funcţia evaluativă* – prin care naratorul pronunţă o judecată intelectuală sau morală asupra istoriei sau asupra actorilor implicaţi;
5. *Funcţia generalizantă* – discursul abstract, discurs prin care naratorul enunţă reflecţii generale, abstracte;
6. *Funcţia emotivă* – prin care naratorul îşi manifestă emoţiile;
7. *Funcţia modalizantă* – discursul modal, discurs prin care naratorul îşi exprimă gradul de certitudine în legătură cu ceea ce povesteşte.
8. *Funcţia de interpretare* – prin care naratorul îşi exprimă atitudinea personală faţă de evenimentele povestite;
9. *Funcţia de acţiune* – prin care naratorul se identifică cu un personaj.

Interpretarea adecvată a textului literar depinde în mare măsură de descifrarea semnalelor, a mărcilor şi a proiecţiilor abstracte situate la nivelul de suprafaţă al textului. Printre acestea se numără Enunţiatarul care, alături de Enunţiator, joacă un rol decisiv. Receptarea discursului literar (comunicare scrisă) este, invariabil, asociată cu asimetria enunţare – receptare şi, de aici, cu o varietate de categorii de receptori/cititori. D. Maingueneau ([2005] 2007: 45-56) distinge între:

1. *cititorul invocat* – persoana căreia i se adresează textul în mod explicit;
2. *cititorul instituit (cooperativ)* – persoana care are capacitatea de a reconstrui universul operei pornind de la indiciile furnizate în text, cititorul care implică însăşi enunţarea textului, prin apartenenţa acestuia la un anumit gen sau prin folosirea anumitor registre (*cititorul model* la Eco [1979] 1991);
3. *publicul generic* – apartenenţa unei opere la un gen implică un anumit tip de cititor caracterizat din punct de vedere social sau prin prisma unor cunoştinţe pe care autorul le anticipează şi în funcţie de care îşi construieşte enunţarea, pentru a satisface, sau dimpotrivă, pentru a frustra aşteptările acestora;
4. *publicul atestat* – caracterizat prin diversitate spaţială şi temporală.

Pe lângă analiza operelor celor patru autori din perspectiva teoriei enunţării, ne vom opri şi asupra actelor de limbaj, prezente atât în discursul naratorilor, cât şi în interacţiunile dintre personaje. În primul caz, o clasificare a acestora are scopul de a scoate în evidenţă felul în care funcţionează comunicarea literară şi, implicit, concepţii ale autorilor în ceea ce priveşte mijloacele şi funcţiile literaturii. Dialogurile, replicile personajelor, actele de limbaj la care acestea fac apel se raportează în literatură la contractul de ficţiune pe care îl instituie orice discurs literar şi funcţionează în conformitate cu regulile de constituire ale acelui discurs. Pe de altă parte, dialogul în literatură este supus unor condiţii enunţiative specifice. În general, textele scrise prezintă diferenţe

semnificative în raport cu vorbirea orală, faţă de care prezintă un grad superior de coeziune şi coerenţă (Edmonson 1981: 5). Deşi se supun regulilor discursului literar din care fac parte, dialogurile literare pot însă da seama de modul cum funcţionează conversaţia obişnuită. În acest sens, Nadine Gelas afirmă că „dialogul romanesc este […], în sensul lui Jakobson, şi o poetică a conversaţiei, astfel încât înţelegem cum literatura poate constitui un teren privilegiat pentru observarea mecanismelor conversaţiei obişnuite, înţelegem cum textul sau romanul îşi pot propune să arate funcţionarea model a legilor conversaţionale, a negocierilor raporturilor de loc etc." (Gelas 1988: 328, 329).

În concepţia lui G.H. Mead (1934), schimburile verbale reprezintă locul unde se formează ordinea socială. Concepţiile comune ale societăţii, deci mentalităţile, trebuie tratate ca moduri de organizare a experienţei sociale. Pentru a înţelege comportamentul indivizilor şi reprezentările lor despre lume, trebuie ca perspectiva să-i plaseze în interiorul situaţiilor în care sunt angajaţi, în universul cotidian.

În virtutea celor spuse anterior, o analiză a interacţiunilor verbale dintr-un text literar se dovedeşte a fi semnificativă pentru raportul care se stabileşte între limbaj şi mentalităţi. De asemenea, opţiunile comunicative ale personajelor reflectă asemănări şi diferenţe sociale, culturale, biologice între indivizi, coordonate esenţiale pentru studiul mentalităţilor.

Am prezentat aici succint cele mai importante aspecte care ţin de specificul discursului literar, accentuând perspectiva pragmatică ce orientează cercetările atât în sensul integrării operei în spaţiul concret, sociocultural şi istoric al unei comunităţi lingvistice, cât şi în sensul „re-introducerii" dimensiunii receptorului, privit acum ca „participant direct la mimesis".

# 2. LIMBAJ ŞI MENTALITĂŢI ÎN *CIOCOII VECHI ŞI NOI*

## 2.1. CONTEXTUL SOCIOCULTURAL ŞI CONSTRUCŢIA ROMANULUI

Textul literar conservă o schemă a cunoaşterii specifică unei anumite perioade, schemă care înglobează ideologii, stereotipii şi proiecţii imaginare care determină în bună măsură conţinutul unei opere literare şi felul în care se instituie comunicarea literară. Prin urmare, efectul pe care îl are contextul asupra textului reprezintă un aspect esenţial atât pentru studiul mentalităţilor, cât şi pentru analiza pragmatică. În concepţia lui M. Bahtin, obiectul cunoaşterii şi, implicit, al discursului „[…] este înfăşurat şi pătruns de ideile generale, de punctele de vedere, de aprecierile şi accentele străine, ale altuia" (Bahtin 1982: 131).

Deşi *Ciocoii vechi şi noi* nu este, aşa cum s-a afirmat de multe ori, primul roman românesc[14], opera lui Nicolae Filimon se situează încă în faza de pionierat a literaturii române. Din cauza condiţiilor istorice binecunoscute (asupra cărora nu insistăm aici), întreaga mişcare literară modernă s-a dezvoltat târziu. Publicat în 1863, *Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoarici mănâncă* este, în mare măsură, o sinteză a tendinţelor ideologice şi literare ale epocii[15], fapt care nu umbreşte însă originalitatea scrierii lui Filimon[16].

Autodidact, muzicolog, arhivist şi cronicar de teatru, Nicolae Filimon are „o cultură lăudabilă şi mai întinsă decât s-ar părea la întâia vedere" (Călinescu 1959: 195). Citeşte Molière, Corneille, Racine, Voltaire, Rousseau, Dumas, Hugo şi Eugène Sue. Citează deseori locuri comune din mitologie şi dovedeşte cunoştinţe ample de istorie şi filosofie antică. De asemenea, cunoaşte destul de

[14] Primul roman românesc este *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir (1705).

[15] Tema „ciocoilor vechi şi noi" este preluată de Filimon de la Heliade Rădulescu care publică în 1861 un articol cu titlul „Ciocoii antici şi ciocoii moderni".

[16] În perioada cuprinsă între anii 1845–1863 predomină proza cu tematică autohtonă, realist-sentimentală şi de senzaţie, de inspiraţie istorică şi de moravuri. Direcţiile amintite sunt ilustrate de scrierile lui Mihail Kogălniceanu (*Tainele inimei* 1855), Dimitrie Bolintineanu (*Manoil* 1855 şi *Elena* 1862), Pantazi Ghica (*Un boem român* 1860), Ioan M. Bujoreanu (*Mistere din Bucureşti* 1862), Radu Ionescu (*Don Juanii din Bucureşti* 1861) ş.a.

bine limbile franceză şi germană şi vorbeşte cursiv italieneşte. A vizitat Austria, Germania, Italia, călătorii care au devenit punctul de plecare al *Escursiunilor* (1858) şi al nuvelei sale *Friedrich Staaps* (1860).

Concepţia lui Nicolae Filimon despre literatură este cel mai adesea exprimată în cronicile teatrale din „Ţeranul român". Într-o astfel de cronică, Filimon afirmă că „Pasiunile umane, deşi sunt tot acelea la fiecare naţiune, deşi hotentotul şi groenlandezul simt amorul, durerea şi disperarea ca şi francezul, italianul, germanul şi spaniolul, modul însă al esprimării acestor pasiuni diferă foarte mult din chestiuni de climat şi civilizaţiune; să mai adăugăm pe lângă acestea şi deosebitele moravuri, manierile locale şi necesităţile fizice şi morale ale fiecărei naţiuni şi vom vedea cum se naşte ideea de a-şi crea fiecare popor teatrul său în parte, a cărui bază, deşi este una şi aceeaşi, adică flagelarea viciului şi încurajarea virtuţei, se deosibeşte, cu toate acestea, în nuanţele caracterelor puse în scenă şi în maniera de a interpreta variele pasiuni umane; d-aci vine diferinţa între şcoala antică şi modernă, precum şi între şcoalele franceză, engleză, germană, italiană şi ispaniolă, în care videm diferitul caracter şi tendinţa fiecăreia naţiuni. […] Publicul român poate să guste şi să admire pe *Hamlet, Mahomet* şi chiar pe *Cid,* ajunge numai ca aceste piese să fie bine traduse şi bine interpretate; dar ele nu o să deştepte în inima românului sentimentul patriotismului, al gloriei şi virtuţilor străbune, precum ar putea face aceasta o piesă scrisă pe subiect naţional, bine ales şi bine interpretat" (Filimon 1957: 353, 354).

Observaţiile lui Filimon se referă desigur nu numai la teatru[17], ci la operele de creaţie în ansamblu. Activitatea sa programatică, fie de pe poziţia criticului muzical, a cronicarului de teatru sau a prozatorului, se înscrie pe această direcţie a încurajării creaţiei autohtone, a unei vieţi intelectuale şi culturale active. Afirmaţiile autorului sunt semnificative şi pentru felul în care surprind aspecte care ţin de identitate şi universalitate, de antic şi modern, aspecte care se numără printre preocupările specialiştilor în istoria mentalităţilor şi ale oamenilor de cultură în general.

[17] Capitolul XX din *Ciocoii vechi şi noi*, „Teatrul în Ţara Românească", nu se împleteşte cu firul naraţiunii. Aduce însă informaţii despre începuturile teatrului românesc, ale Societăţii Filarmonice şi ale „primei foi", *Curierul Românesc.* Primul teatru era o clădire improvizată din scânduri în curtea banului Manolache Brâncoveanu. La început, „toate rolele femeieşti se jucau de bărbaţi", iar repertoriul artiştilor se compunea „din cele mai frumoase producţiuni dramatice şi opere muzicale ale şcoalelor italiană şi germană; dar piesele care întâmpinau o primire mai favorabilă în publicul teatrului nostru erau: *Saul, Ida, Pia de Tolomei, Briganţii* şi *Faust*". Teatrul se dezvoltă în timp datorită acelora care înţeleg importanţa pe care o are „pentru formarea inimei unui popor primitiv". De altfel, în opinia autorului, revoluţia lui Tudor Vladimirescu se datorează în mare parte „ideilor de libertate şi eroism culese de junii români din piesele: *Moartea lui Cezar, Achil, Timoleon şi Ecuba*" (Filimon [1863] 1956: 211, 212).

Pe de altă parte, o scriere literară este, în concepţia lui Filimon, nu numai „izbutită sau neizbutită artisticeşte", dar şi „folositoare sau păgubitoare" (*cf*. Călinescu 1959: 166, 167). Scriitorul unei opere literare trebuie să aibă drept punct de plecare „adevărul istoric şi pe cel psihologic", scopul său fiind acela de a instrui şi de a educa moralmente, fapt care „nu exclude emoţia artistică"[18].

*Ciocoii vechi şi noi*, asemenea mai tuturor romanelor apărute în epocă, se prezintă ca o aglomerare de procedee clasice, romantice şi realiste, atât la nivel tematic, cât şi compoziţional. Construcţia policromă a romanului este justificată, în primul rând, de lipsa tradiţiei literare. Scrierea lui Filimon şi încercările narative ale contemporanilor săi nu puteau întruni, la acea dată, exigenţele specifice genului care presupun o viaţă literară instituţionalizată, existenţa unor scriitori de profesie şi a unui public stabil. Dacă materialul este autohton, metodele sunt împrumutate din literatura străină, cel mai adesea în mod alternativ în spaţiul aceleiaşi scrieri. În opinia unor cercetători, acest fapt a fixat romanul românesc într-o formulă stereotipă şi a întârziat dezvoltarea genului.

Fără a contesta abilităţile de observator social ascuţit ale lui Filimon, care este capabil „şă-şi frâneze pasiunile şi să-şi disciplineze (mai ales în roman) fraza", Eugen Simion (1969: 12, 13) consideră că „[…] a-l socoti, cum au făcut unii, prozator realist, şi încă critic, e o eroare pentru că întreaga operă a lui Filimon e dominată de clişee romantice şi chiar modul lui de a gândi psihologia individului e acela propriu şcolii romantice". Personajele, construite prin antiteză, aparţin într-adevăr formaţiei romantice. Desigur că intenţia autorului de a scrie un roman moralizator, intenţie ce se revendică de la mentalitatea clasică, joacă în acest sens un rol important. Scriitorul, din postura naratorului omniscient care nu admite existenţa altor puncte de vedere, se asigură de triumful legii morale şi de pedepsirea viciului. Personajele au astfel un comportament tipic, urmează un traseu linear şi un destin previzibil, lipsit de

[18] Majoritatea intelectualilor români, contemporani cu Filimon, împărtăşesc această viziune, răsfrângere directă a ideilor paşoptiste. Radu Ionescu, autorul romanului *Don Juanii de Bucureşti* ([1861] 1973: 75), admirator al lui Thackeray, Dickens şi Balzac, îşi motivează scrierea într-o introducere teoretică privitoare la realităţile mediului autohton: „Oricine a observat, cât de puţin, viaţa noastră materială a fost fără îndoială izbit de un mare contrast care există în puţine societăţi moderne. Acest contrast iese din luxul, gusturile, viaţa unei societăţi civilizate, în faţa mizeriei, înapoierii, greutăţilor unei societăţi primitive. Acest contrast din viaţa materială îl găsim şi mai pronunţat în viaţa morală şi intelectuală. [...] Ce rezultă însă din acest mare contrast? [...] O stare ciudată, neînţeleasă, originală, în care găsim un amestec de civilizaţie şi barbarie, dar care nu este nici civilizaţie, nici barbarie, şi în care nu vedem nici binele şi răul civilizaţiei, nici virtuţile şi instinctele sălbatice ale barbariei. Voim a ieşi din această stare din urmă, şi suntem încă legaţi de dânsa; voim a intra deodată în civilizaţie, şi nu suntem pregătiţi pentru această stare. Am păstrat de la cea dintâi aplecări şi instincte ş-am pierdut virtuţile cele mari; am luat din civilizaţie multe din relele sale, fără să putem realiza şi toate progresele sale însemnate […]".

răsturnări de situaţie. Însă caracterul verosimil al unui personaj şi al (sub)lumii pe care o construieşte un scriitor depinde, în mare măsură, de potrivirea dintre concepţia scriitorului şi aşteptările publicului. Aşa cum afirmă R. Caillois ([1974] 2001: 233), „[…] fiecare este tentat să-şi imagineze caracterul semenilor săi aşa cum i-l reprezintă totalitatea lecturilor sale şi ansamblul opiniilor ce sunt admise în jurul său ca fiind de la sine înţelese […]. Succesul unui romancier variază considerabil în funcţie de medii şi generaţii, după cum un grup sau altul regăseşte în operele acestuia, «viaţa» pe care o consideră adevărată, psihologia pe care este pregătit să o considere exactă şi «profundă»".

După moda romanelor foileton, şi acestea de factură romantică, autorul inserează pasaje descriptive, digresiuni de natură istorică, uneori chiar documente autentice care, atunci când nu trec în subsolul paginilor, întrerup firul narativ şi funcţionează ca secvenţe independente. În ciuda caracterului fragmentar pe care îl conferă scrierii, digresiunile au menirea de a reconstrui o atmosferă, un decor veridic care să contribuie la înţelegerea acţiunii. Lumea personajelor lui Filimon este astfel înţeleasă „într-o dublă determinare […] atât cea pe care o impunea istoria reală, cât şi propria lor istorie, propria lor dezvoltare" (Anghelescu 1982: 148, 149).

Caracterul pronunţat moralizator al *Ciocoilor vechi şi noi* este atenuat de fidelitatea tablourilor care prezintă o varietate amplă de aspecte ale vieţii bucureştene, imagini ale epocii şi ale mentalităţilor care au dominat spaţiul românesc la începutul secolului al XIX-lea. Construcţia acestor tablouri nu este atât consecinţa abordării realiste, aşa cum s-a afirmat adesea, cât mai degrabă rezultatul direct al vocaţiei de istoric a autorului care, pentru a-şi scrie romanul, studiază cu atenţie documentele anilor 1814-1821. Actele de arhivă, lucrările istorice la care trimit notele de subsol sau acelea care nu sunt în mod explicit menţionate, fiind prea puţin cunoscute[19], indică faptul că romanul lui Filimon este o sursă de încredere la îndemâna cercetătorilor care urmăresc să reconstituie atât evenimente, cât şi imaginea societăţii bucureştene a vremii.

Nicolae Filimon, în acord cu tendinţele vremii, scrie „un romanţ original", moralizator şi de inspiraţie autohtonă. Prima parte este dedicată „ciocoilor vechi" de la sfârşitul epocii fanariote, în vremuri nu foarte îndepărtate de propria sa lume. Cea de-a doua parte urma să se ocupe de „ciocoiul cu frac şi cu mănuşi albe" din epoca de după 1848. Sugestii în acest sens ne oferă atât *Prologul,* cât şi nuvela *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala* (1861). Prin urmare, autorul intenţiona să acopere o perioadă de tranziţie în stilurile de viaţă ale înaltei societăţi româneşti din secolul al XIX-lea. Dacă partea dedicată „ciocoilor vechi" evocă un univers marcat profund de mentalităţi orientale, cea de-a doua, neterminată din cauza morţii premature a autorului

[19] *Cf.* N. Iorga, „O cronică nebăgată în samă", în *Revista istorică*, III, 1917.

(1865), ar fi adus în prim-plan strategiile prin care „ciocoii noi" urmăresc să obţină averi şi, implicit, ranguri înalte, într-o societate în care se vorbeşte franţuzeşte şi se respectă reguli de bune maniere de inspiraţie britanică. Stilurile de viaţă care predomină în Bucureştiul secolului al XIX-lea combină rafinamentul occidental cu lejeritatea mentalităţii orientale. Ulysse de Marsillac ([1869, 1877] 1999: 88) afirmă că Bucureştii „[…] printr-un rar privilegiu, satisfac dubla noastră dorinţă de civilizaţie şi libertate. […] Intraţi într-un salon, vă aflaţi la Paris. […] Părăsiţi salonul şi ieşiţi în stradă. Vă treziţi, pe deplin, în Orientul viselor voastre […]".

Descriind ascensiunea extrem de rapidă a ciocoiul de tip „vechi", un traseu marcat de furt şi înşelătorie, naratorul recreează funcţionarea sistemului clientelar din perioada fanariotă: „Nu era aceasta întâia dată când bunul boier şi mai toţi boierii români luau în curţile lor tineri fără protecţie şi le înlesneau mijloacele de a-şi face prin munca şi meritele lor, o carieră în lumea aceea, unde favoarea şi banii făceau totul" (Filimon [1863] 1956: 200). Sistemul clientelar, observă Elena Olaru (2006: 35), prin care tinerilor fără posibilităţi li se acordă protecţie boierească, „nu era privit ca un fapt negativ în sine". Ceea ce condamnă autorul este lipsa de loialitate a ciocoiului faţă de binefăcătorul său, „loialitatea fiind o valoare supremă în cadrul oricărei structuri aristocratice", precum şi „dispreţul faţă de propria familie, care nu mai corespundea noii sale situaţii sociale, trădându-i originea nepotrivită poziţiei ierarhice dobândite". Alături de portretul parvenitului, Filimon îl aşază pe acela al femeii care, prin farmec şi ipocrizie, ajunge să reprezinte principala cauză a decăderii morale: „Cine s-a dedat cât de puţin cu plăcerile vieţei destrămate cunoaşte prea bine că femeia joacă rolul cel mai principal într-însa" (Filimon [1863] 1956: 114).

Mentalitatea de tip oriental se reflectă, printre altele, în stilul vestimentar epatant al fanarioţilor şi nobilimii româneşti. În romanul lui Filimon, aceştia se deosebesc mai ales „prin eleganţa veştmintelor tăiate după ultima modă venită din Fanar […]". Ierarhia se exprimă vestimentar chiar înlăuntrul aceleiaşi categorii sociale: „işlicul cu patru colţuri al marelui terzi-başa părea că reclamă prioritatea nobleţei asupra căciulei de cazacliu a cojocarului subţire, care la rândul ei, părea că dispreţuieşte căciula cu roată a bogasierului şi calpacul de blană al armeanului ibrişimgiu" (Filimon [1863] 1956: 109, 110).

Una dintre preocupările esenţiale ale femeilor este toaleta, căci aspectul fizic este indisolubil legat de stratificarea socială. Femeile, mai ales, iubesc luxul şi petrecerile, iar acelea care nu au drept atu un nume sau o moştenire, ca formă de susţinere a prestigiului social, fac eforturi sporite pentru a fi acceptate pe scena vieţii mondene, un centru de gravitaţie pentru grupurile sociale dominante, mai cu seamă în Europa occidentală a secolului al XIX-lea. Dar, aşa

cum afirmă Nicolae Iorga (1910: 158-168), influenţa occidentală „nu a scos femeia din gineceu doar pentru a o transforma în simplu ornament al saloanelor mondene", ci reprezintă debutul schimbărilor în mentalitatea feminină (*cf.* Ciupală 2003: 49-61; Olaru 2006: 88-103).

„Floarea societăţii" din Bucureşti merge la „teatrul nemţesc", unde se ascultă muzică de Rossini. La petreceri se dansează toate dansurile „obicinuite în timpii aceia […] menuetul, danţul clasic al saloanelor europene, săltătoarea cracoviană a leşilor, cotilionul franţuzesc, valţul nemţilor şi ecosezul adus din fundul Britaniei" dar şi „pristoleanca, chindia şi jocul numit «ca la uşa cortului» sau zoralia". Balurile sunt populate de persoane de moravuri îndoielnice însă nu se renunţă la aparenţa onorabilităţii. La petrecerea organizată de Dinu Păturică, ciocoii solicită să li se aducă un „lucru bun, iar nu tălăniţe din Scaune", tălăniţele fiind, aşa cum se menţionează într-o notă de subsol, „femeile cele mai degradate şi mai ordinarie; mahalaua Scaunelor era cartierul femeilor de felul acesta" (Filimon [1863] 1956: 196, 197, 231).

Elita îşi delimitează zone în cadrul spaţiului citadin, separate de acelea locuite de alte categorii sociale urbane. Postelnicul Andronache Tuzluc o instalează pe Chera Duduca într-o locuinţă situată pe strada Caliţii, care „pe timpii aceia devenise foburgul favorit al nobleţei şi al amploiaţilor de toate gradele". Uliţa care duce spre Bărăţie este locuită de bogasieri, iar aceea care duce spre Filaret aparţine cojocarilor „subţiri şi groşi" (Filimon [1863] 1956: 119, 145).

Pagini întregi descriu vechea topografie a capitalei, clădiri şi interioare. Palatul domnesc este înfăţişat ca fiind „[…] un şir de case cu două rânduri, ce începeau din uliţa Mogoşoaiei şi se terminau dinaintea caselor generalului Herăscu, pe uliţa numită a Şcoalei. Arhitectura acestui palat era vagă şi nedeterminată; era o clădire sau o grămădire de material în care se vedeau mai multe ordine de arhitectură, imitate în ceea ce au ele mai grosolan şi mai neregulat. Pe partea dinspre Momolo era un şir de odăi în formă de chilii călugăreşti, în care şedeau indiciile, neferii şi iciolanii domneşti […] se înfăţişa ca un centru unde se aduna tot ce avea Bucureştii mai inteligent, dar mai leneş şi mai depravat" (Filimon [1863] 1956: 108).

Naratorul citează articole din presa vremii, redă proclamaţia lui Alexandru Ipsilant, decrete domneşti sau menţionează aspecte din categoria faptului divers, precum aventurile amoroase ale beizadelei Caragea. Romanul lui Filimon oferă de asemenea indicii referitoare la funcţionarea sistemului educaţional, la primele şcoli în limba română, la conţinuturile învăţării şi la metodele adoptate. De cele mai multe ori, tinerii „luaţi pe pricopseală" pe lângă casele mari învaţă să scrie şi să citească româneşte şi greceşte sau îşi exersează caligrafia transcriind fragmente cu rol motivaţional: „cel ce nu se sileşte la învăţătură şi e cu gândurile zburatice, aceluia poţi să-i zici carne cu ochi, iar nu om". Ajunşi la vârsta adolescenţei, copiii ciocoilor sunt trimişi la studii în Franţa. Dar întorşi în ţară,

„[…] în loc să aducă cu dânşii luminele Europei civilizate, nu aduc decât viciul şi depravarea sau, dacă vreunul dintr-înşii reuşeşte a învăţa câte ceva, această cultură intelectuală, nefiind susţinută de o educaţiune morală, produce mai mult rău decât bine nenorocitei ţări […]" (Filimon [1863] 1956: 97, 241).

Stilurile de viaţă şi mentalităţile care predomină în spaţiul şi în epoca pe fundalul cărora se proiectează povestirea sunt adesea evocate prin raportare la stiluri de viaţă şi mentalităţi contemporane cu perioada în care Filimon îşi concepe scrierea, precum şi prin comparaţie cu stiluri de viaţă şi mentalităţi specifice altor spaţii culturale. Prin aceasta, autorul surprinde transformări de atitudine şi comportament, diferenţe la nivelul mentalului colectiv determinate cultural sau atitudini general valabile[20].

## 2.2. STRATEGII NARATIVE ÎN *CIOCOII VECHI ŞI NOI* – O ABORDARE PRAGMATICĂ

### 2.2.1. Vocea auctorială şi statutul naratorului

Abordarea naraţiunii din perspectiva teoriei enunţării se axează, printre altele, pe identificarea raporturilor care se stabilesc între diversele voci/instanţe enunţiative care se manifestă *dialogic* şi *polifonic* (*cf. supra* 1.3.2, 1.6) în spaţiul enunţului/textului.

Analizând problematica vocii („cine vorbeşte?"[21]) în romanul lui Filimon, N. Manolescu (1981: 42) notează că „în *Ciocoii vechi şi noi*, roman auctorial, actul narării este atribuit clar autorului. În termenii lui Norman Friedman[22],

[20] „Toaleta femeilor cochete din zilele noastre [...] rămâne o jucărie de nimic în comparaţie cu toaleta elegantelor din timpii domnilor fanarioţi"; „[...] această lepră a societăţii esista şi pe atunci, cu deosebire că paraziţii din zilele noastre sunt favorizaţi şi puşi în slujbe"; „Chera Duduca [...] voind să facă pe cocheta şi în casa noului ei bărbat, fu descoperită de dânsul şi trămisă înaintea cadiului, carele ordonă să o coasă într-un sac şi apoi să o arunce în valurile Dunării, după coprinderea legilor musulmane"; „Ciocoiul este totdeauna şi în orice ţară un om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal până la barbarie şi dotat de o ambiţiune nemărginită [...]"; „Cată să spunem că în timpii aceia, ca în toţi timpii, jafurile şi mâncătoriile nu se făceau aşa d-a dreptul"; „Atunci însă, ca şi acum, boierii şi oamenii cei cu averi mari se deosibeau foarte mult de popor în petrecerile lor"; „Atunci, ca şi în timpii de astăzi, amploiaţii furau sub protecţiunea legilor" (Filimon [1863] 1956: 95, 131, 165, 177, 244, 254, 300).

[21] G. Genette (1972) distinge între *perspectivă* („Cine vede?") şi *voce* („Cine vorbeşte?"), asimilată naraţiunii.

[22] În concepţia lui N. Friedman (1967: 119-121), trăsătura caracteristică a omniscienţei editoriale este dată de prezenţa intruziunilor auctoriale şi de generalizările despre viaţă, maniere şi morală

putem vorbi în acest caz de «editorial omniscience». Naratorul, oricâte eforturi analitice am face, rămâne confundat cu autorul însuşi […] distincţia nu e practic, în ce ne priveşte, sesizabilă, mai ales la Filimon […] auzim tot timpul o voce care este a autorului şi nu a naratorului, în măsura în care nu se referă doar la relatare, sau la perspectivă, ci la operă în ansamblul ei, la scopul urmărit şi la procedeele folosite; între *Dedicaţie*, *Prolog* şi romanul propriu-zis nu e nicio diferenţă. Din acest punct de vedere vocea este una singură în toate trei".

Faptul că, aşa cum observă N. Manolescu, vocea care argumentează, explică sau descrie în *Dedicaţie*, *Prolog* şi în notele de subsol tinde să se confunde cu aceea răspunzătoare de comentariile, explicaţiile sau interpelările de la nivelul textului-obiect oferă indicii cu privire la o practică a scrisului şi a lecturii, încadrată într-un anumit context cultural. În general, în cazul scrierilor cu narator explicit din secolul al XIX-lea, căruia îi corespunde de obicei un naratar implicat (*cf. infra* 2.2.3), chiar dacă, în raport cu textul, fenomenele de paratextualitate funcţionează după anumite convenţii scriptoriale, se produce o „cvasiidentitate" sau o „contaminare" între text şi paratext (*cf.* Stancu 2006: 268; Vasilescu 2001: 112), aşa cum vom arăta şi în capitolul dedicat romanului lui W. M. Thackeray. Pe de altă parte, în romanul cu narator omniscient, „[…] funcţia de explicitare a (sub)sistemului metatextual este puternic marcată la nivelul linear" (Neţ 1989: 57). Prin urmare, prezenţa, atât în paratext, cât şi în text, a comentariilor cu funcţie metatextuală nu surprinde.

Pornind de la conceptul de *dialogism* introdus de M. Bahtin ([1963] 1970) şi de la studiile în domeniul naratologiei ale lui G. Genette (1972), specialiştii în pragmatică şi teoria enunţării afirmă necesitatea de a nu confunda instanţele enunţiative (*cf.* Ducrot 1984 şi *supra* 1.3). Pe urmele lui O. Ducrot, D. Maingueneau ([2005] 2007: 45, 46) consideră că „Naratorul nu este substitutul unui subiect vorbitor, ci o entitate care nu îndeplineşte actul naraţiunii decât dacă este pus în mişcare de un cititor", cititorul fiind în acest caz „co-Enunţiator". Reperarea deicticelor, consideră cercetătorul francez, trebuie să se realizeze prin raportare la scena de lectură şi nu la povestire. De asemenea, aşa cum am arătat în capitolul precedent, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980: 172) operează o distincţie, pe care o vom păstra şi în analiza de faţă, între nivelul „[…] actanţilor extradiegetici (autor – cititor) reali, dar lingvistic virtuali" şi nivelul „actanţilor intradiegetici (narator – naratar), fictivi, dar lingvistic reali".

În *Ciocoii vechi şi noi* predomină vocea naratorului. Acest fapt nu exclude însă prezenţa mai multor Enunţiatori, a mai multor voci şi puncte de vedere care se intersectează, se distanţează sau se suprapun. Prin urmare, multiplicarea

---

care sunt sau nu în mod explicit legate de „povestea" pe care o prezintă, situaţie în care vocea autorului domină întreg romanul, afirmând frecvent „eu" sau „noi".

vocilor care se manifestă la nivelul textului implică multiplicarea punctelor de vedere, a perspectivelor din text şi asupra textului. Pe de altă parte, adeziunea sau non-adeziunea naratorului faţă de conţinutul enunţurilor care aparţin diverşilor Enunţiatori oferă informaţii semnificative cu privire la mentalităţile lumii construite în text şi la atitudinea naratorului faţă de acestea.

### 2.2.2. Asumarea responsabilităţii enunţiative. Distanţarea. Punctul de vedere

Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980: 32) defineşte problematica enunţării drept „[…] cercetarea procedeelor lingvistice (modificatori, modalizatori, termeni evaluativi etc.) prin care locutorul îşi imprimă marca în enunţ". Problema „distanţei enunţiative" derivă din faptul că „locutorul se înscrie în mesaj (implicit sau explicit) şi se situează în raport cu acesta […]".

Asumarea responsabilităţii enunţiative se realizează, în primul rând, prin *deictizare*, procedeul care ancorează enunţul/textul în situaţia de comunicare, organizează informaţia în funcţie de poziţia Enunţiatorului şi îi permite acestuia să mărească sau să micşoreze distanţa enunţiativă. Identificăm în *Ciocoii vechi şi noi* mărcile naratorului explicit în pronumele de persoana I singular/plural: „Este mult timp de când *îmblu* cu această nuvelă…", „De la boieri *am alergat* la neguţători…", „până atunci *noi să dăm* cititorilor noştri o idee […]". Prin contrast, deicticele temporale şi spaţiale separă povestirea de actul narativ şi de scena lecturii: „pe timpii lui Caragea", „în timpii aceia" *vs.* „în zilele noastre"; „oraşul Bucureşti […] în timpii lui Caragea" *vs.* „oraşul Bucureşti atât de zgomotos şi de capricios în zilele noastre". (Filimon [1863] 1956: 93, 99, 117).

Pe lângă *deictizare*, un alt mijloc prin care Enunţiatorul îşi imprimă marca în enunţ îl reprezintă *modalizarea* (*epistemică, apreciativă, deontică*) (*cf. supra*, 1.3.2). În *Ciocoii vechi şi noi*, în afara calificării epistemice exprimate de modul indicativ al verbului, marcatorii lingvistici care declanşează presupoziţia *punctului de vedere* al naratorului cu privire la lume în general, la „istorie" sau la actorii implicaţi se organizează după cum urmează (*cf.* Pană Dindelegan 1985, 1992; Zafiu 2002; Ştefănescu 2007, GALR II 2008):

- verbe de tipul „a şti" (indicator al modalizării epistemice de certitudine),: „*Ştim* cu toţii că între slugile de la casele bogaţilor, ca în toate meseriile sociale, există o ierarhie oarecare"; „*Cunoaştem* cu toţii că luxul este cel mai teribil agent al corupţiunei" (Filimon [1863] 1956: 96, 216);

- verbe de tipul „a crede" (modalizator de opinie)[23]: „Judecând între oamenii care au biblioteci şi nu le citesc şi între cei care le au numai zugrăvite, eu *cred* mai cu minte pe cei din urmă"; „*Găsim că* avertismentele au jucat şi joacă un mare rol în trebile omenirii" (Filimon [1863] 1956: 122, 207);
- adjective (participiale) epistemice care funcţionează ca nume predicative pe lângă verbul copulativ „a fi" (modul indicativ persoana I sg/pl), cu valoare de prefeţe performative pentru acte de limbaj din categoria confesiunilor sau mărturiilor: „[…] se găsesc printre dânşii bărbaţi cu simţăminte nobile şi cu inimă de adevăraţi români, cari au făcut, fac şi *sunt convins că* vor face mult bine patriei lor"; „Toate acestea le făcea sub masca omeniei şi a dreptăţii şi *suntem încredinţaţi că*, dacă biata ţară românească ar fi fost şi pe atunci un obiect de speculă chiar pentru oamenii de jos […]" (Filimon [1863] 1956: 93, 146);
- adverbe de atitudine propoziţională a certitudinii: „[…] arsenalul vicleniilor femeieşti este foarte mare; ajunge numai să ştie cineva să caute într-însul şi *desigur* va găsi câte ceva pentru orice împrejurare" „[…] chir Costea, *negreşit*, s-ar fi servit şi el de cuvintele «patrie şi libertate», ca să-şi sature lăcomia de bani" (Filimon [1863] 1956: 134, 146);
- adverbe de durată nelimitată, cu valoare de modalizatori epistemici de certitudine, precedate uneori de adverbe presupoziţionale: „Ciocoiul este *totdeauna* şi în orice ţară un om venal, ipocrit, laş, orgolios […]"; „Pepiniera în care cresc aceşti inemici ai onoarei […] este *mai totdeauna* casa bogatului şi mai cu seamă a bogatului parvenit"; „Omul ce se însoară numai pentru ca să-şi mărească starea *niciodată* nu ia soţie bună" (Filimon [1863] 1956: 95, 97);
- formule modalizatoare de certitudine cu verbul copulativ *a fi*: „[…] *ce e drept* sunt plini şi ei sărmanii, de mârşăvii până între urechi"; „A fi mare cămăraş al unui principe care are un fiu frumos ca Paris şi desfrânat ca Don Juan şi a fi rădicat la această demnitate prin intrigele unei principese frumoasă ca Elena lui Menelau şi mai desfrânată decât Frine şi decât Cleopatra *este negreşit* a poseda cheile minelor de aur ale Californiei"; „*Este cunoscut că* omul îmbogăţit prin furtişag nu se satură niciodată de avere, oricât de bogat ar deveni […]";

[23] Modalizatorul *a şti (că)* este de tip *factiv* (Enunţiatorul îşi asumă responsabilitatea recunoaşterii valorii adevărate a enunţului), în vreme ce *a crede (că)* este modalizator *nonfactiv* (Enunţiatorul nu se angajează în legătură cu valoarea de adevăr a enunţului) (*cf.* Pană Dindelegan, în *DSL* 2001: 201).

„Că luxul a corupt în mare parte societatea noastră, *nu mai este îndoială*" (Filimon [1863] 1956:94, 97,103, 217);

- grupuri nominale prepoziţionale cu valoare de adverbe prepoziţionale de certitudine: „Dacă cineva ar fi văzut luxul ce domnea la masa postelnicului […] *fără îndoială* s-ar fi convins că ospăţul slugei întrecea în toate pe al stăpânului"; „Păturică era *într-adevăr* un om extraordinar"; „Aceşti oameni, *în adevăr* mari şi înzestraţi cu inimi generoase, cunoscând cât de mult contribuieşte teatrul la formarea inimei unui popol primitiv şi la pregătirea lui pentru fapte eroice, se gândiră a înfiinţa un teatru în limba elinească"; „Natura a făcut din inima femeii o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care înamoraţii, în vanitatea şi egoismul lor, cred că o citesc şi o înţeleg; *în realitate* însă sunt foarte puţini aceia cari pot zice cu drept cuvânt că au descifrat acele ieroglife, de la care atârnă mai adesea fericirea şi nenorocirea oamenilor […]" (Filimon [1863] 1956: 123, 119, 186, 211).

Se poate observa din exemplele de mai sus că, uneori, exprimarea certitudinii se asociază cu presupoziţii referioare la un fond de informaţii pe care naratorul/Enunţiatorul îl deţine în comun cu naratarul/Enunţiatarul („*Ştim* cu toţii […]"; „*Este cunoscut că* […]").

În discursul naratorului, incertitudinea, deci limitarea percepţiei naratorului omniscient, reprezintă o strategie prin care acesta urmăreşte fie să lase loc unor procedee artistice bazate pe sugestie (de exemplu, reflectarea gândurilor şi psihologiei personajelor cu ajutorul trăsăturilor lor fizice), fie să-şi angajeze naratarii într-un proces de descifrare a semnificaţiilor şi a atitudinii sale cu privire la cele enunţate. Putem constata că între actele de limbaj care conţin modalizatori şi formule modalizatoare de certitudine sau de opinie şi acelea care conţin modalizatori şi formule modalizatoare de incertitudine există un punct de incidenţă situat la nivelul forţei ilocuţionare. De cele mai multe ori, naratorul face apel la modalizatori de incertitudine şi la mărci evidenţiale cu scopul de a prezenta un conţinut enunţat de alt Enunţiator care să-i ofere pretextul de a-şi exprima opinii sau judecăţi cu privire la lumea construită în text. Impresia de incertitudine se realizează prin:

- modalizatori de incertitudine care indică limitarea percepţiei directe, în raport cu exprimarea unor procese deductive: „*Nu ştim* care vor fi fost gândirile ce-l preocupau; *ştim numai că* trăsăturile feţei sale uneori deveneau crunte, alteori pline de îndurare şi câteodată un zâmbet dulce apărea pe buzele sale pălite, dar dispărea ca fulgerul, lăsând loc unei melancolii adânci" (Filimon [1863] 1956: 105);
- modalizatori de incertitudine şi construcţii complexe cu valoare de incertitudine, precedate de mărci evidenţiale citaţionale specifice: „*Se*

*zice* că hoţii şi tâlharii sunt superstiţioşi şi fără curaj la lovirile soartei. *Nu ştim* până la ce grad poate fi adevărată această maximă; ştim numai că Păturică, acel om de fier care în furia ambiţiunei sale dispreţuise mustrarea de conştiinţă şi chiar pe Dumnezeu, acum devenise atât de fricos, încât cel mai mic zgomot îl făcea să tremure"; „*Se zice că* voinţa tare şi statornică învinge toate obstacolele. *Nu ne putem pronunţa asupra acestei maxime*, zicem numai că Păturică ar fi fost în stare să dea contimporanilor săi o dovadă strălucită că ea se realiză câteodată" (Filimon [1863] 1956: 123, 297);

- modalizatori, formule modalizatoare şi construcţii complexe cu semnificaţie prezumtivă, în combinaţie cu mărci evidenţiale citaţionale: „[…] amorul este o fiinţă curioasă. *S-a zis că* e orb; *se poate*. Dar şi dacă vede, trebuie să mărturisim că foarte mult îi place lucrurile bizare"; „Picătura găureşte piatra, *zice un alt proverb*. *Se poate şi nu se poate*; acela însă care realiză acest proverb este un om mare în felul său"; „*S-a zis de mulţi filosofi şi cărturari că* conştiinţa este cel mai aspru jude al criminalului. *O fi, nu tăgăduiesc*, dar vătaful de curte cunoaşte secretul de a face din acest aspru judecător un consilier întocmai după cum îi trebuieşte lui" (Filimon [1863] 1956: 96, 119, 123);
- modalizatori condiţionali, urmaţi de modalizatori cu încărcătură modală deontică: „O, juni! *dacă aţi şti* voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, *poate c*-aţi fi mai scumpi în răsipirea iluziunilor juneţei voastre!" (Filimon [1863] 1956: 135).

Numeroasele adjective calificative şi construcţiile apreciative îndeplinesc o *funcţie evaluativă şi/sau emotivă* (*cf.* Lintvelt [1981] 1994: 71-77 şi *supra* 1.6) şi reflectă atitudinea şi/sau sentimentele naratorului faţă de „istorie" („Ce ziceţi domnia voastră despre aceste *amoruri zgomotoase*"; „ În momentul în care se termina această *infernală tâlhărie* […]"; „[…] se convinse de *fatalul adevăr*", „[…] el voia să prindă şarpele cu mâna altuia – *metod foarte ingenios*, ce s-a practicat în toţi timpii şi se va practica până ce acest glob se va preface în cenuşă sau se va prăvăli în haos"; „Numai neguţătorii şi clasele muncitoare priimiră noutatea lui Caragea cu indiferinţă; şi *aveau dreptate*, căci ei, ca victime seculare ale lăcomiei domnilor fanarioţi, se interesau foarte puţin a şti dacă asupritorul lor se numeşte Caragea sau Şuţul"), faţă de actorii implicaţi („ambiţiosul ciocoi"; „acest şarpe veninat"; „păgânul de fanariot"; „bietul fanariot") sau faţă de propriul act de creaţie („Această slabă şi neînsemnată scriere […]") (Filimon [1863] 1956: 92, 121, 135, 149, 142, 217, 265, 268, 225, 273). Uneori construcţiile apreciative poartă o încărcătură modală deontică: „*Nimic nu este mai periculos* pentru un stat ce voieşte a se reorganiza, *decât a da frânele guvernului în mâinile parveniţilor*" (Filimon [1863] 1956: 95).

Fie că enunţurile conţin sau nu mijloace lingvistice de tipul celor descrise mai sus, atitudinea, credinţele şi sentimentele naratorului înscrise în mesaj trebuie studiate prin raportare la forţa ilocuţionară a actelor de limbaj. Aşa cum afirmă Rodica Zafiu (2002: 128), „Maxima certitudine asupra adevărului şi deci afirmaţia cea mai convingătoare se obţine de obicei prin nemarcare, prin absenţa atât a modalizatorilor cât şi a evidenţialelor".

În discursul naratorului din *Ciocoii vechi şi noi* predomină *actele de limbaj reprezentative* directe şi indirecte (prin care acesta îşi exprimă credinţa, în raport cu reprezentarea sa asupra lumii sau descrie o stare de lucruri, în conformitate cu ceea ce ştie sau crede că este adevărat) şi *actele de limbaj expresive* (care exprimă sentimentele naratorului cu privire la „istorie" şi la actorii implicaţi).

Printre *actele reprezentativele directe*, frecvent întâlnite în discursul naratorului, se numără:

- *aserţiunile*: „Amorul cel adevărat, care face să palpiteze inima şi înalţă spiritul, nu-l putem da decât unei fiinţe pe care şi-o alege inima noastră"; „[…] de la moralitatea şi disciplina oştirei depinde succesul bătăliilor şi cele mai strălucite fapte de arme"; „[…] toţi ştim că această pasiune este teribilă" (Filimon [1863] 1956: 114, 203, 272);
- *comparaţiile/analogiile*: „[…] Tot asemenea se urmează şi cu pasiunile amoroase"; „[…] cântă din gură şi din tambură întocmai ca o hanâmă de sarai" (Filimon [1863] 1956: 114, 117);
- *presupunerile*: „Ce se va fi petrecut în inima ei în acele momente nu ştim; judecând însă după cele dinafară, am putea zice numai că inima ei nu era stăpânită în acel minut de amor, ci mai cu seamă de temerea de a fi respinsă, dacă cumva din nenorocire pasiunea ei n-ar fi intrat în planurile ambiţioase ale ciocoiului" (Filimon [1863] 1956: 141);
- *evaluările/aprecierile*: „[…] sufletul ei nobil şi curat, faptele ei pline de cuviinţă şi de blândeţe înfrângeau toate semeţele dorinţe ale depravatului venetic"; „Peste putinţă! zise greaca în sine, disperată de sângele rece al ciocoiului. Şi avea dreptate" (Filimon [1863] 1956: 103, 133).

*Actele de limbaj expresive*, prin care naratorul îşi exprimă sentimente, iau atât forma *enunţurilor afirmative* („M-am mâhnit, căci răul este foarte mare"; „Era foarte trist pentru un om cugetător a privi cum aceste obiecte de mare preţ treceau din stăpânirea boierilor într-a ciocoilor procopsiţi de dânşii."), cât şi a *enunţurilor exclamative* („Dar vai! Ce dezamăgire!") (Filimon [1863] 1956: 94, 239).

*Actele de limbaj reprezentative indirecte* poartă, cel mai adesea, mărcile formale ale actelor de limbaj *expresive*, cu sintaxă exclamativă („Câte simţiri încântătoare nu încearcă un amant, când pentru întâia dată surprinde surâsul dorit al femeii ce el iubeşte! Cât de-nfocate sunt palpitaţiile inimei sale! […]") şi, uneori, mărcile formale ale *întrebărilor* adresate fie naratarilor/cititorilor („Ce ziceţi domnia voastră despre aceste amoruri zgomotoase care încep prin serenade de lăutari şi uneori de bande militare însoţite cu tobe şi cu tipsii […]?"), fie naratarilor din lumea imaginată în text („Şi ce culegeţi voi oare din toate sacrificiele ce faceţi pentru aceste statue de marmură? […]") (Filimon [1863] 1956: 135, 136).

Distanţarea naratorului faţă de vocile altor Enunţiatori se realizează, în primul rând, cu ajutorul diverselor forme de *discurs raportat* (*direct, indirect, indirect liber*), fenomen discursiv prin excelenţă polifonic.

Linia de dialog marchează formal dialogurile şi replicile personajelor (asupra cărora ne vom opri pe larg într-unul dintre capitolele următoare) şi, implicit, punctele de vedere ale acestora, în vreme ce ghilimelele sunt folosite pentru a reda gândurile personajelor, la care naratorul omniscient are acces: „Omer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacreon, Safo sunt buni pentru femei şi oameni afemeiaţi, zicea ciocoiul în sine cu dispreţ. Mie-mi trebuiesc cărţi care să-mi subţieze mintea, să mă înveţe mijlocul de a mă ridica la mărire. […]" (Filimon [1863] 1956: 122).

Distanţarea faţă de punctul de vedere al unui alt Enunţiator, o altă voce pe care o preia comentând-o, se realizează uneori cu ajutorul actelor de limbaj din categoria *contestărilor* şi a unor *conectori argumentativi* cu valoare de contradicţie: „[…] *cu toate că* unii, alţii îi zic în deriziune «boier făcut», copiii lui *însă* devin boieri şi fii de boieri".

Semnificativ pentru scopul analizei de faţă este şi faptul că naratorul preia cuvinte ale unor personaje şi formule stereotipe sau descrie atitudini şi comportamente care reflectă mentalităţi ale lumii proiectate în text. Prin modalizare, naratorul face vizibilă poziţia sa în raport cu acestea: „Osebit de aceste calităţi, el *era respectuos* către cei mai mari decât dânsul, *fără a-i linguşi*; iară către cei mai mici, *bun şi amabil*, fără a întrebuinţa acea *popularitate trivială* care în zilele noastre deprinde pe atâţia *oameni slabi de minte* a fi *impertinenţi*, sub cuvânt că sunt independinţi" (Filimon [1863] 1956: 96, 200).

În scrierea lui Filimon, roman realist de moravuri, atitudinea critică a naratorului faţă de sistemul de valori, faţă de mentalităţile lumii prezentate în text se manifestă adesea prin *ironie*, act de limbaj indirect. În discursul naratorului din *Ciocoii vechi şi noi*, ironia se realizează prin:

- opoziţia *sens literal – sens figurat* (*cf. ironia ca substituţie* Grice [1975, 1978] 2001). Cu scopul de a ironiza, naratorul substituie semnificaţiei literale a frazei (*sentence meaning*) o altă semnificaţie

(*speaker meaning*), recuperabilă cu ajutorul unor procese inferenţiale: „[…] aceste *lucruri pătrate* nu pot să intre în *capul* şi-n *mintea cea triunghiulară şi îngustă* a ciocoiului plecat pe drumul de a deveni om mare cu orice preţ" (Filimon [1863] 1956: 94);

- simularea forţei ilocuţionare (*cf. ironia ca act de limbaj simulat* Grice [1978] 2001, G. Currie 2006). Pentru a realiza un enunţ ironic, naratorul „se face că" spune, simulează forţa ilocuţionară a unor acte de limbaj *reprezentative – afirmaţii, evaluări sau comparaţii* („Un an întreg fanariotul nostru făcu domniţei tot acele service ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic, cu deosebire numai că *domniţa, neputând să dea fanariotului nemurirea, făcu să cază în mâinile lui pitacul domnesc* prin care îl numea vel-cămăraş"; „fetele […] simulau o *modestie demnă de sânta Cecilia*"; „Acest nou Paris […] îi aruncă o domnească privire de bazilisc, care *o făcu să cază ameţită la picioarele sale*"; „[…] mai *ştia, şi încă foarte bine, să tortureze* pe nenorociţii ţărani"), *directive – sfaturi* („Citiţi-o cu băgare de seamă, domnii mei, şi oricâte hoţii îmi vor fi scăpat din vedere, *însemnaţi-le pe un catastih şi mi le trămiteţi ca să le adaog la a doua ediţiune*"), *expresive* („[…] m-am gândit şi la voi *prea iubiţii mei ciocoi ai condeiului*, de toate clasele şi partidele, şi am zis ca strămoşul nostru Pilat: Ecce homo!") (Filimon [1863] 1956: 103, 147, 118, 121, 94);
- menţiune în ecou (*echoic mention cf.* Sperber &Wilson [1978] 2001). Naratorul preia cuvintele unui Enunţiator şi scoate în evidenţă atitudinea sa critică sau disociativă faţă de opiniile sau acţiunile acestuia: „[…] aceste vulpi cu două picioare […] la etatea de douăzeci ani *ştiu foarte bine cum se fură cloşca dupe ouă fără să hârâie*"; „Îşi cumpără *moşioare, vitişoare şi alte diminutive de acestea* care fac viaţa lesne şi plină de plăceri" (Filimon [1863] 1956: 96, 97).

## 2.2.3. Dialogism şi comunicare literară

Analiza pragmatică a discursului literar porneşte de la ideea că discursul este străbătut de un joc dialogic intenţional, autorul unei opere literare având în permanenţă în vedere un public, la ale cărui exigenţe trebuie să se raporteze pentru a putea influenţa şi modifica universul acestuia, în ceea ce priveşte opiniile, credinţele şi acţiunile.

Operaţia de „captare" a lectorului, începe, aşa cum observă Daniela Rovenţa-Frumuşani (2000: 144), prin titlu şi sesizarea genului discursiv. „În

raport de redundanţă şi complementaritate cu textul – afirmă autoarea – pentru care funcţionează ca «nume propriu», titlul instituie un anumit orizont de aşteptare, o anumită izotopie de lectură […]".

Titlul şi subtitlul romanului, *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănâncă. Romanţ original*, anunţă atât *tema*, cât şi tipul de text, *rema*[24]. Titlurile capitolelor sunt, de asemenea, atât *tematice*[25] (*Dinu Păturică; Chera Duduca; Confidenţele; Cochii vechi; Ocna părăsită*) cât şi *rematice* (*Mijlocul de a face foc fără să iasă fum; Ipocriţii în luptă; Ce n-aduce anul, aduce ceasul*).

Din perspectiva actelor de limbaj, acestea se pot clasifica în:

- acte de limbaj directe: *reprezentative* – prin care naratorul îşi informează naratarii cu privire la tema discursului (*Postelnicul Andronache Tuzluc; Muzica şi corografia în timpul lui Caragea; Scene de viaţă socială*);
- acte de limbaj indirecte: *reprezentative* – cu scopul de a oferi informaţii cu privire la conţinutul capitolelor, naratorul recurge la expresiile unei comunităţi lingvistice (*Cu rogojina aprinsă-n cap şi cu jalba-n proţap*) şi la *preconstructe* (care desemnează conţinuturi admise de către o colectivitate *cf.* J.M. Adam 2008 [2005]: 207) sau *aluzii* la noţiuni împărtăşite cultural (*Până nu faci foc, fum nu iese; Mijlocul de a face foc fără să iasă fum; Femeia a scos pe om din rai*). Uneori, actele de limbaj reprezentative sunt performate cu ajutorul actelor de limbaj *directive – îndemnuri* adresate personajelor (*Ţin'te bine, arhon postelnice!*). Pe de altă parte, cu ajutorul unor titluri care poartă mărcile formale ale *directivelor – îndemnuri* (*Fă-te om de lumea nouă să furi cloşca dupe ouă!*), *directivelor – întrebări (Ce dai să te fac ispravnic?)* sau ale *expresivelor* (*Una la mână!*), în care preia cuvinte şi expresii ale unor personaje sau categorii de personaje, naratorul oferă indicii cu privire la sistemul de valori şi mentalităţile acestora.

Se poate observa, de asemenea, că atitudinile, credinţele şi sentimentele naratorului faţă de lumea pe care o (re)creează se manifestă nu numai la nivelul linear al textului, ci şi în paratext. Semnificative sunt, în acest sens, titlurile unor capitole care iau forma actelor de limbaj *reprezentative evaluative* (*O scenă dramatică*; *Un suflet nobil*; *Adevărul e proastă marfă*).

---

[24] În concepţia lui G. Genette ([1991] 1994: 10), în opoziţie cu *tema, rema* este discursul în sine: „[…] un titlu precum *Mici poeme în proză* este rematic, pentru că specifică nu obiectul acestei culegeri, ca *Spleenul Parisului*, ci oarecum culegerea însăşi: nu ceea ce spune, ci ceea ce este".

[25] *Tema* (*topicul*) reprezintă punctul de plecare al comunicării, în vreme ce *rema* (*comentariul*) oferă informaţii despre temă, din asocierea *temă+remă* rezultând enunţul (*cf. DSL* 2001: 437, 531).

În *Ciocoii vechi şi noi, funcţia comunicativă* (*cf.* Lintvelt [1981] 1994: 71-77 şi *supra*, 1.6) se concretizează, de asemenea, într-o serie de strategii prin care cititorul este implicat în text. Strategiile de implicare a cititorului/naratarului în textul lui Filimon au fost descrise de Liliana Ionescu-Ruxăndoiu (1991: 91-95), care semnalează prezenţa formulelor de adresare „lectorii/cititorii" noştri (+ verb la persoana a III-a plural) şi existenţa formelor de plural inclusiv („să-l lăsăm pe ambiţiosul nostru ciocoi în pace", „ştim cât rău fu răsplătit Gheorghe, vătaful de curte al lui Andronache Tuzluc").

Frecvenţa *prezentativului*[26] „iată", cu puternică funcţionalitate deictică şi retorică, indică, de asemenea, raportarea la un auditoriu: „Iată tipul ciocoiului din toate ţările şi mai cu seamă din ţara noastră", „Iată starea morală în care pusese pe Caragea citirea fatalei scrisori a lui Ahmet Kelalaili", „Iată ce este societatea în vanitatea ei", „Iată jalnica stare în care se afla ţara", „Iată locaşul în care se afla de trei luni Dinu Păturică" etc. (Filimon [1863] 1956: 98, 102, 198, 171, 254, 259, 295).

Cititorul implicat/naratarul poate fi considerat strategie textuală în sensul că „desfăşurarea progresivă a naraţiunii apare ca dependentă de consolidarea fondului de informaţii pe care naratorul-autor le posedă în comun cu cititorul" (Ionescu-Ruxăndoiu 1991: 91). Fondul comun de informaţii joacă în acest caz rolul de presupoziţie şi conferă discursului unitatea de referinţă, satisfăcând astfel condiţia de coerenţă. În acelaşi timp, presupoziţiile susţin amplificarea construcţiei epice şi satisfac condiţia de progres (*cf.* Ducrot 1972: 87-89): „Am zis într-unul din capitolile precedente că din toate slugile casei […]". Liliana Ionescu-Ruxăndoiu subliniază, de asemenea, existenţa dimensiunii dialogice în structura de adâncime a textului, justificată de prezenţa unor proceduri conversaţionale sau strategii ale politeţii pozitive, la nivelul de suprafaţă al textului: modalităţi de flatare a interlocutorului („Rog pe bunii noştri lectori", „Lectorii noştri cunosc foarte bine agitaţiunea în care l-am lăsat pe Păturică în primul capitol al acestei scrieri, ştiu asemenea ambiţioasele lui visuri"), formularea de ipoteze referitoare la destinatar, ipoteze care exprimă încrederea în eficienţa actului comunicativ („Credem că lectorii noştri n-au uitat secreta întrevorbire dintre principele Caragea şi banul C…, pe care am povestit-o pe la începutul acestei scrieri") (Filimon [1863] 1956: 121, 134, 149, 170).

Semnalăm, totodată, prezenţa unor proceduri cu puternică funcţionalitate fatică, de menţinere a contactului cu Enunţiatarul, specifice interacţiunii verbale

[26] Margareta Manu Magda (2003: 73-94), include interjecţia „iată" în clasa *prezentativelor* şi operează o distincţie între „*prezentativele existenţei*, *prezentativele identificării* (de numire, prezentare a coordonatelor locale şi temporale ale unui context), *prezentativele citaţionale* (ale relatării), *prezentativele argumentative* (prezintă argumentul de necesitate, cauza, consecinţa/efectul, modul de desfăşurare a unei acţiuni), *prezentativele focalizante* (de intensificare)".

orale („*În fine*, ceremonialul sărutării de mână se săvârşi […]"; „*În fine*, păgânul de fanariot făcea tot ce-i sta prin putinţă ca să realizeze proverbul ţării sale […]"), a unor enunţuri care exprimă ideea de confesiune („ […] *fie zis între noi*, băiatul nu era de loc urât") şi a unor conectori care asociază funcţia fatică cu funcţia argumentativă („*Astfel dar*, când ciocoiul ajunge la gradul de vătaf, este corupt moralicește şi fizicește până la măduva oaselor"; „*Astfel dar*, sultan Mahmud, marele stăpânitor al celor credincioşi şi necredincioşi, aflase din oarecare avertismente secrete că […]" (Filimon [1863] 1956: 96, 110, 149, 207).

Se poate observa că adesea *funcţia comunicativă* se combină cu aceea *metanarativă*, în termenii lui Lintvelt (*loc. cit.*): „Aş dori să descriu numărul oaspeţilor, împreună cu calităţile morale şi fizice ale fiecăruia în parte, dar asta se atinge de epopee şi mi-e frică să nu mă trântească Pegas. Mă mărginesc dar numai în povestirea unui incident care turbură acest ospăţ măreţ […]", „Să părăsim partea de sus […], căci nu mai are niciun interes pentru lectorii noştri, şi să ne coborâm […] ca să vedem ce face Dinu Păturică", „Am zis că greaca era vicleană ca o vulpe, ca să dovedim însă cât de adâncă şi pătrunzătoare era finețea spiritului ei, cată să arătăm că …", „Dar să venim la subiect", „Aceste daruri divine compun aci, pentru noi, ceea ce numim fericire" etc. (Filimon [1863] 1956: 255, 185, 152, 136).

A fost semnalat faptul că uneori determinările de tip atributiv, externe naraţiunii, au o valoare anticipativă şi intenţională (Ionescu-Ruxăndoiu *loc.cit*). Astfel, Chir Costea Chiorul este „un personagiu foarte interesant, care are să joace un rol însemnat în această istorie", „să nu-i răpim [postelnicului *n.n.*] această fericire iluzorie, căci el peste puţin o să se deştepte într-o lume reală, plină de amăgiri şi mizerii" (Filimon [1863] 1956: 145, 117).

Explicarea necesităţii unor secvenţe în structura povestirii face ca acestea să apară ca mişcări de Amplificare, diferite numai prin dimensiuni de mişcările conversaţionale obişnuite (*cf.* Ionescu-Ruxăndoiu *loc.cit*). Trebuie menţionat că secvenţele de natură digresivă care întrerup firul narativ, deşi încalcă *legea exhaustivităţii* (*cf.* Kerbrat-Orecchioni 1986), au scopul de a fixa cadrul în care se desfăşoară acţiunea şi de a sublinia caracterul verosimil al lumii intratextuale: „Ne servirăm de această mică istorioară, ca să arătăm lectorilor noştri că avertismentele nu sunt o invenţiune", „Ne oprim puţin din această naraţiune ca să dăm cititorilor noştri o idee repede despre locul unde se afla palatul domnesc pe acei timpi şi despre forma arhitectonică şi alte amănunte originale ale acestui locaş, în care domnea moliciunea amestecată cu umilirea şi cu depravaţiunea". Explicaţiile de acest tip apar atât în text, cât şi în notele de subsol: „Ca să convingem mai bine pe lectorii noştri despre suferinţele acestui popol în adevăr martir, dăm aici un fragment dintr-o baladă grecească, trasă din colecţiunea de

cântece populare tipărită în Atena de N. Anghelidi. […] " (Filimon [1863] 1956: 207, 108, 279).

Se poate observa, de asemenea, că strategia de implicare a cititorului în text are adesea drept consecinţă prezenţa în intervenţiile naratorului a actelor de limbaj *directive – instrucţiuni/sugestii de lectură* („Să lăsăm pe ambiţiosul nostru ciocoi în pace…"; „Să venim iarăşi la banul"; „Rog pe bunii noştri lectori să lase pe postelnicul a dormi în pace […]") şi a comisivelor – *angajamente* („[…] Lectorii noştri cunosc foarte bine […] Este datoria noastră acum să le spunem mijloacele întrebuinţate de dânsul pentru realizarea acestor aspiraţiuni"; „Este dar de datoria noastră a da aci câteva probe despre vicleniile acestor doi şireţi") (Filimon [1863] 1956: 121, 216);

Cu scopul de a controla procesul de interpretare şi de a preîntâmpina nereuşita receptării, locutorul/naratorul îşi însoţeşte discursul, dublându-l cu explicaţii, definiţii sau comentarii care îndeplinesc o *funcţie autonimică*. Acestea sunt prezente atât în text, cât şi în notele de subsol: „Să explicăm acum ce însemnează «darea prin târg». Această tortură se urma astfel: […]", „A obroci, după limba poporului d-atunci şi chiar de astăzi, este a fermeca, a îndobitoci", „Sacnasiu se numea o cameră mică situată în fundul sălii şi împodobită cu pat şi perne, unde aşteptau cei ce veneau cu trebuinţe, până ce îi priimea boierii în casă", „Cochinţi şi caţaoni sunt numele obicinuite ce le dau ţăranii grecilor arendaşi" etc. Definiţia cuvântului „temenea", „compliment turcesc", dată într-o notă de subsol, apare ulterior în text: „făcu o temenea sau compliment otoman şi sculându-se în picioare se îndreptă către o masă". Alteori, explicaţia este dată între paranteze: „socoteală cu tahmin (aproximativă)", „boierii noştri […] se ţin numai de zavistii (intrigi)" (Filimon [1863] 1956: 191,188, 133, 156, 150, 191, 193).

Pentru a facilita înţelegerea „istoriei", naratorul motivează felul de a vorbi al personajelor, gesturi şi acţiuni ale acestora. Beizadeaua Caragea vorbeşte „cu mândria aceea plină de fanfaronadă ce este particulară beizadelelor din ţara noastră"; Banul C… „îşi îndeasă caucul peste perii capului" deoarece „Românul, când se află coprins de gânduri întristătoare, obicinuieşte a-şi îndesa căciula pe cap. Acesta este un gest românesc ce se păstrează până astăzi între locuitorii ţărani"; Fanariotul Andronache Tuzluc are o bibliotecă ce conţine printre altele „operile lui Machiavel". Explicaţia din nota de subsol oferă imaginea de ansamblu: „Pe acei timpi, ca şi în zilele noastre, bibliotecile erau la modă; toţi junii muchelefi şi spudaxiţi aveau câte o bibliotecă formată din cele mai bune cărţi ale timpului, pe care nu le citeau niciodată. Bibliomania era atât de întinsă, încât mulţi din cei aprinşi de această patimă, nevoind să sacrifice bani şi timp, chemau câte un pictor meşter şi le zugrăvea prin saloane şi prin camerile de studiu câte o bibliotecă de minune, în care se găsea tot ce ne-a

lăsat mai sublime gândirea omenească […]". Satârgi-başa le porunceşte idicliilor să „înmoaie" spinarea ţăranilor cu iataganul, poruncă ce „ar trece drept o fabulă în ziua de astăzi; nimeni n-ar putea crede că se făceau asemenea tâlhării de către oamenii domneşti, plătiţi ca să ţie liniştea şi să protege pe cei săraci […]" (Filimon [1863] 1956: 104, 122, 159, 181).

În discursul naratorului, actele de limbaj care indică raportarea la un auditoriu sunt cel mai adesea *reprezentative* directe – *explicaţii* („Camera despre care vorbim era în periferie de un stânjin pătrat"); *mărturii/confesiuni* („Am voit să fac această onoare boierilor; dar după o gândire serioasă, mi-am schimbat hotărârea"; „Obosit de atâtea cercetări zadarnice, hotărâsem să-mi ard manuscriptul"); *anticipări* („Chir Costea Chiorul […] are să joace un rol însemnat în această istorie"); *reluări* (Costea Chiorul, primind biletul lui Păturică despre care am vorbit într-unul din capitolele precedente […]); *justificări* („Ne oprim puţin din această naraţiune ca să dăm cititorilor noştri o idee repede despre […]"); *evaluări* („[…] tristul cadru ce pusărăm înaintea lectorilor noştri") (Filimon [1863] 1956: 93, 94, 145, 185, 207, 265, 279).

Cu scopul de a obţine adeziunea şi complicitatea naratarilor (cititorilor), naratorul face apel la un fond comun de informaţii şi puncte de vedere presupuse a fi cunoscute şi împărtăşite. Prin dialogism şi intertextualitate, naratorul integrează discursul „altuia" în discursul propriu: „Platon a zis cu două mii ani înainte de a lua noi pana în mână ca să descriem pe ciocoi, că un om, ca să poată deveni cetăţean onest, mai întâi de toate cată să fie născut bine, crescut în frica lui Dumnezeu şi din copilărie până la maturitate să trăiască înconjurat de oameni virtuoşi şi drepţi"; „Fericire perfectă nu există pe acest pământ; aceasta s-a zis de mult timp şi de oameni foarte învăţaţi; avem însă ceva care seamănă cu dânsa: avem iluziunea, credinţa şi speranţa" (Filimon [1863] 1956: 95, 136).

Reflecţiile, judecăţile intelectuale sau morale, maximele şi proverbele, „locurile comune" cu puternic rol argumentativ alcătuiesc ceea ce Jaap Lintvelt (*loc. cit*) numeşte *discursul abstract* care reflectă o anumită viziune asupra lumii. Cum reuşita receptării depinde de competenţa enciclopedică şi culturală a cititorului care trebuie să descifreze semnificaţia pe baza unui calcul interpretativ, în discursul abstract predomină *actele de limbaj reprezentative indirecte.* Acestea sunt cel mai adesea *preconstructe* sau *implicaturi preconstruite* care interferează cu stereotipiile şi cu *locurile comune* (*cf.* Adam 2008 [2005]: 207): „Răul prin rău se piere, zice un vechi proverb"; „Este […] un proverb românesc vechi care zice: «Timpul face şi desface»" (Filimon [1863] 1956: 135, 253).

*Reprezentativele indirecte* care vehiculează presupoziţii referitoare la informaţii pe care naratorul le deţine în comun cu naratarii, se concretizează cel mai adesea în aluzii, figuri semantice bazate pe analogie sau comparaţii subînţelese: *aluzii biblice* („[…] nepoata Evei izbuti a mânca din pomul vieţii fără de a pierde raiul ca străbuna sa"); *aluzii mitologice* („Aceste două idei

deveniră în acel moment Scila şi Caribda pentru greaca noastră"; „Acest nou Paris, care a făcut pe mai multe Elene din Bucureşti să-şi lase pe Menelaii lor cu buzele îmflate […]"); *aluzii literare* („[…] aceste vulpi cu două picioare, care întrec în ipocrizie şi vicleşug pe cele cu patru picioare din fabulile lui Esop şi La Fontaine […]") sau *aluzii culturale* („Acolo unde credeam că voi găsi toiagul şi traista […] am găsit ignoranţa întronată […]") (Filimon [1863] 1956: 120, 133, 117, 118, 94, 149).

## 2.3. CONVERSAŢIE ŞI MENTALITĂŢI

### 2.3.1. Subiecte predilecte de conversaţie – în spaţiul public, privat şi semiprivat

Conversaţia reprezintă un tip aparte de acţiune verbală şi constituie „o subclasă în ansamblul interacţiunilor sociale" (Kerbrat-Orecchioni 1996: 93). Este rezultatul interacţiunii dintre participanţii la actul de comunicare şi depinde de contextul comunicativ, înţelegând prin context identitatea interlocutorilor, scopul interacţiunii, cunoştinţele sau credinţele participanţilor la comunicare precum şi cadrul în care se desfăşoară interacţiunea.

În *Ciocoii vechi şi noi*, dialogurile şi replicile personajelor, redate în stilul direct, marcat prin linie de dialog, sunt, în general, superioare descrierilor şi cursului epic, fapt confirmat de acele situaţii în care se confruntă două voinţe, fie într-o manieră conflictuală, fie pentru a se înţelege în final, în funcţie de interesele fiecăruia.

La întâlnirile celor din clasa stăpânitoare nu se vorbeşte decât despre avere şi despre banii pe care îi pierd sau îi câştigă la jocul de cărţi. Uneori, „ca oameni în treburi", boierii şi fanarioţii discută despre politică şi „despre pravilile ce se pregăteau pentru ţară de către principele Caragea şi consilierii săi". Discuţia[27], „a cărei seriozitate ascundea numai minciuni şi linguşiri", îl plictiseşte însă pe Caragea care propune să lase treburile ţării în grija tatălui său. (Filimon [1863] 1956: 175-179).

La petrecerile pe care le organizează Dinu Păturică, cu mult mai îmbelşugate în hrană şi divertisment decât acelea ale stăpânului său, Andronache Tuzluc, subiectul predilect de conversaţie al ciocoilor îl reprezintă modalitatea prin care să-şi fure mai eficient stăpânii, aşa cum sugerează titlul unui capitol: „Fă-te om de lume nouă să furi cloşca dupe ouă!" (Filimon [1863] 1956: 185-194).

[27] Liliana Ionescu Ruxăndoiu (1995: 29) face o distincţie între *conversaţie* şi *discuţie* în funcţie de rolul social al participanţilor: în cazul celei dintâi, participanţii se manifestă ca indivizi, în cea de-a doua, se presupune existenţa unui cadru instituţional, unde tema este strict determinată.

La fel stau lucrurile şi în intimitatea celor doi amanţi, Dinu Păturică şi Chera Duduca. Aceştia încep prin a-şi declara amorul prin jurăminte „de cele ce întrebuinţează adesea amanţii, ca să se poată amăgi mai lesne" şi „acuzându-se unul pe altul de indiferinţă", dar conversaţiile lor ajung de fiecare dată la acelaşi subiect, ruinarea postelnicului Andronache Tuzluc: „Tu-l vei încărca la socoteli", „Tu-i vei cere şaluri şi mătăsării", „Tu-i vei specula moşiile", „Şi unind jafurile la un loc, ne vom cumpăra moşii şi ţigani" (Filimon [1863] 1956: 142, 144).

Amorul se declară nu numai în intimitate, ci şi din stradă, de sub fereastra iubitei, declaraţiile fiind întotdeauna însoţite de muzică. Pentru Chera Duduca, „această vineră orientală", poeţii „secase nesfârşitele comori ale închipuirei lor, fără ca odele, elegiile şi acrostihele lor să găsească […] altceva decât o stâncă de granit de care se sfărâmau poeticele lor silinţe, fără să producă cel mai mic efect". În fiecare seară, câte un amorez cântă serenade sub fereastra „vanitoasei femei". Însă unul singur izbuteşte să-i atragă atenţia, „dar nu cu stihuri, nici cu cântări, ci numai pentru că era fiul domnitorului de pe atunci". Andronache Tuzluc se îndrăgosteşte de Chera Duduca auzind „exclamaţiile amoroase" ale acesteia pentru beizadeaua care o părăsise şi cântecul din tambură, care „produse în inima lui un efect extraordinar" (Filimon [1863] 1956: 113-120).

Serenadele însoţite uneori de lăutari şi „bande" militare „cu tobe şi tipsii întocmai ca la grădina lui Giafer" se termină „prin păruieli în clasele de jos şi prin ceva mai rău în cele de sus". Vecinii, martori ai acestor declaraţii zgomotoase, sunt, evident, treziţi din somn. Naratorul se întreabă cu ironie: „ce crimă au săvîrşit paşnicii locuitori ai vecinătăţii, ca să fie deşteptaţi din somn, în strigătele birjarilor şi oftările cele monotone şi ascuţite ale amorezilor vulgari, mai indiscreţi decât pisicile; căci aceste dobitoace sentimentale miorlăiesc şi ele o lună pe fiecare an şi apoi ne lasă în pace, în vreme ce pisoii cei cu două picioare nu numai ca miorlăie neîncetat, dar neavând destulă încredere în seducţiile vocei lor, mai iau şi pe alţii de le ajută" (Filimon [1863] 1956: 135).

Apariţia şi dezvoltarea teatrului influenţează modul de viaţă al societăţii, mai cu seamă în ceea ce priveşte luxul. Chera Duduca, cu intenţia de a ruina şi mai tare averea postelnicului Andronache Tuzluc, doreşte să cumpere alte haine, sub pretext că cele vechi „nu sunt la modă" şi nu se poate prezenta „la teatrul nemţesc şi la comedie" îmbrăcată „cu trenţele astea ca o preoteasă de mahala". Toată societatea, comentează naratorul, doreşte să meargă la teatru, să vadă tragediile şi operele germane reprezentate de Gherghe. La intrarea în sala de spectacol este mare aglomeraţie, căci amatorii de teatru vin cu două ore înaintea deschiderii. Plictisiţi din cauza aşteptării, unii vorbesc despre „cestiuni de care se interesau", în vreme ce alţii se adună în cerc în jurul afişului şi comentează muzica şi intriga piesei: „«E tragedie» ziceau unii. «Ba este comedie» răspundeau alţii, afară de câţiva învăţaţi, cari, luând cuvintele *drama giocoso*

în simţ material, afirmau cu aroganţă că nu este nici tragedie, nici comedie, ci jalnică privelişte cu jocuri şi cântece!" (Filimon [1863] 1956: 222, 227).

Şi în spaţiul privat teatrul este subiect de conversaţie. „Nu era familie – precizează naratorul – în care să nu se vorbească despre teatru şi mai cu seamă despre găteala cocoanelor" (Filimon [1863] 1956: 217).

Între servitori există o anumită ierarhie, rangul fiecăruia fiind stabilit în funcţie de rangul stăpânului său şi respectat întocmai atunci când aceştia trebuie să ocupe locurile din sala de aşteptare a teatrului: „Feciorii de pe la boierii cei mari, plecând de la această regulă de distincţiune, ocupau în paturi locurile cele mai bune, iar ceilalţi şedeau unul lângă altul, înghesuiţi ca sardelele în butoaie". Cu toţii însă se îmbracă cu hainele boierilor, le fumează ciubucele, pentru ca, înainte de plecare, să şteargă „urmele relei întrebuinţări ce suferiseră ele în timpul reprezintării". Subiectele de conversaţie preferate ale servitorilor sunt aventurile amoroase ale stăpânilor şi, în general, tot ceea ce se petrece în casele acestora: „[…] Ştim cu toţii că în adunările noastre nu se vorbeşte decât de trebile altora […]", afirmă Ioniţă, feciorul banului X… (Filimon [1863] 1956: 232).

Bârfele pe seama aventurilor amoroase ale amantei sale ajung şi la urechile postelnicului Andronache Tuzluc. Dacă iniţial se lasă convins de contrariu, neputând rezista în faţa „jurămintelor şi istericalelor" acesteia, ulterior află adevărul din pură întâmplare. Aflat la teatru în timpul unui spectacol, postelnicul ascultă conversaţia dintre doi condicari care, în loc să urmărească reprezentaţia, sunt preocupaţi să-i studieze pe cei prezenţi şi să se pună la curent cu cele ce se petrec în casele acestora (Filimon [1863] 1956: 229).

În vreme ce secretele de cabinet sunt comentate numai de către curteni, evenimentele de mare răsunet în societate, aşa cum este „înnebunirea" postelnicului Andronache Tuzluc sau fuga domnitorului Caragea, reprezintă subiect de conversaţie şi de satisfacere a curiozităţii publice. „În asemenea cazuri – precizează naratorul – mulţimea se adună în grupe pe uliţe şi în locurile publice, raţionează asupra evenimentului, vorbeşte cu zgomot, declamă şi se înfuriază. Jurnaliştii fac articoli fulgerători şi plini de semnul mirării şi al întrebării, prin care se silesc a da faptului o importanţă de o mie de ori mai mare decât este el în realitate; dar pe dată ce trece timpul cerut pentru satisfacerea curiozităţii publice, o tăcere mormântală se răspândeşte asupra faptului. […]" (Filimon [1863] 1956: 113, 253, 254).

De asemenea, curioşi de toate vârstele şi din toate clasele societăţii se adună în pieţele publice pentru a asista la execuţia celor condamnaţi, „un spectacol barbar ce-i dilecta atât de mult". Dacă femeile şi „cei miloşi" imploră iertarea condamnatului, păgubiţii cer schingiurirea sa în fel şi chip: „Să-l spânzure! Sau să-l puie în ţeapă!", „Să-i dea la nuiele până-i va cădea toată carnea după spinări" (Filimon [1863] 1956: 298, 299).

## 2.3.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj

### *2.3.2.1. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj – în relaţia ierarhică asimetrică*

Alegerea formulelor de adresare şi de salut variază în funcţie de factorii situaţionali, de factorii istorici şi sociali şi, împreună cu alte alegeri comunicative, reflectă caracteristicile unei comunităţi lingvistice în sincronie şi în diacronie. Integrate în categoria „relaţionemelor", formulele de adresare sunt considerate a fi marcatorii verbali cei mai evidenţi ai relaţiei interpersonale atât pe axa verticală, ierarhic, cât şi pe axa orizontală, fie că este vorba de „pronumele de adresare sau de substantivele de adresare, adică acele sintagme nominale, susceptibile a fi folosite în cazul vocativ" (Kerbrat-Orecchioni 1996: 43).

Formulele de adresare şi de salut care reflectă relaţia ierarhică asimetrică au o pondere însemnată în romanul lui Filimon, dată fiind preponderenţa situaţiilor de interacţiune caracterizate prin inegalitatea de putere (între Dinu Păturică şi postelnicul Andronache Tuzluc, între banul C… şi vodă Caragea, între ciocoi şi ţărani sau slugi etc.) şi se prezintă sub forma unor alegeri lexicale specifice, foarte bogate, prin diversele procedee ale deferenţei, procedee asociate cu *politeţea negativă*, concept pragmatic introdus de Penelope Brown şi Stephen Levinson (1978).

Alegerea formulelor de adresare depinde, între altele, de scopul participanţilor la interacţiune, *Ends* în modelul comunicării propus de Dell Hymes (1972a). Astfel, Dinu Păturică, cu scopul evident de a intra în graţiile fanariotului Andronache Tuzluc, i se adresează acestuia folosind termeni onorifici, însoţiţi uneori de o serie de determinări de tip atributiv, prin care urmăreşte să-şi „exalte" interlocutorul, şi să-şi micşoreze, în acelaşi timp, propria importanţă: „De! Ce să zic *stăpâne*?… m-a trimis tata la *înălţimea voastră*!"; „Sunt Dinu Păturică, *nemernicul fiu* al *preaumilitei voastre slugi,* treti logofăt Ghinea Păturică, fostul odinioară vătaf de curte al *înălţimei-voastre* […] Am o scrisoare de la tata către *preacinstitul şi de bun neam obraz al măriei-voastre*". Naratorul comentează felul în care postelnicul înţelege acest tip de complimente: „Fanariotului îi plăcu […] mai cu seamă pompoasele titluri ce-i da cu atâta prodigalitate; şi avea dreptate, căci nu e om căruia să nu-i placă un titlu pe care nu-l are şi nu-l merită, dar la care aspiră foarte mult." (Filimon [1863] 1956: 100, 122).

Pe lângă formulele de adresare, prin care urmăreşte să obţină adeziunea interlocutorului de rang social superior, Păturică apelează la o serie de acte de vorbire expresive (*cf.* Searle 1977: 27-45) care caracterizează comportamentul

linguşitor („Te iubesc, stăpâne, mai mult decât pe tată-meu […] Când este vorba să te slujesc pe domnia ta, stăpâne, sunt gata a trece chiar prin foc […]") sau comisive („Voi urma întocmai poruncilor blagorodniciei tale şi mă voi sili cât voi putea ca să mă fac vrednic de încrederea ce ai în mine"). De asemenea, pentru a-şi minimaliza propriile gesturi de generozitate, Păturică face apel la maxima modestiei (Leech 1983: 131-139): „*Stăpâne*, tot ce am făcut pentru *domnia ta* nu este decât *un mic semn de mulţămire* pentru multele faceri de bine ce ai săvârşit asupra *nevrednicului tău rob*" (Filimon [1863] 1956: 124, 125, 155). De altfel, apelul la modestie chiar până la supralicitare şi flatarea interlocutorului de rang social superior, prin formule de adresare reverenţios-emfatice şi acte de vorbire expresive, sunt o constantă în limbajul personajelor cu aspiraţii de parvenire sau al celor care solicită anumite favoruri.

Postelnicul Andronache Tuzluc, „făcând neîncetat complimente până la pământ"[28], se adresează domnitorului Caragea astfel: „*Măria ta, prea milostive doamne*." Spre deosebire de acesta, Banul C… se rezumă la a-i adresa domnitorului „complimente de convenienţă". Raportul de inegalitate dintre interlocutori impune utilizarea unor formule de adresare specifice, dar pe care boierul român le foloseşte cu economie: „*Măria ta, înălţimea ta, a măriii-tale preaplecată slugă"* (Filimon [1863] 1956: 171, 111).

De semnalat frecvenţa prefixului adjectival *prea* care marchează intensitatea superlativă, fie în construcţii derivate după modelul slavon (*preacinstit*), fie ca morfem în poziţie liberă („*prea* milostive doamne").

Motivarea interlocutorului de rang social inferior se realizează cu ajutorul actelor de limbaj comisive, prin promisiune sau prin recompensa oferită cu anticipaţie („Ei bine, eşti om cinstit, sunt mulţămit de tine şi la ziua mea o să te fac şătrar", „Fii cuminte şi te voi face ispravnic") şi prin ameninţare („Urmează, dar gândeşte-te că, de-mi vei spune minciuni, îţi voi da cincizeci de topuze la tălpi", „Bagă de seamă să mă slujeşti cu dreptate, căci într-alt chip nu numai că vei pierde nădejdea de procopseala ta, la care mă gândesc de atâta vreme, dar te voi şi pedepsi fără milă") (Filimon [1863] 1956: 150, 277, 151, 125).

În mod frecvent, formula de adresare pe care stăpânii o folosesc pentru a se adresa servitorilor este prenumele în cazul vocativ, urmat de formulări directe, neatenuate, ale unor acte de limbaj directive (*cf.* Searle 1977: 27-45). Dacă Dinu Păturică doreşte să flateze atunci când i se adresează „stăpânului", altfel stau lucrurile când acelaşi personaj interacţionează cu slugile sau cu cei aflaţi pe o treaptă socială inferioară. Nou-venit în casa postelnicului, acesta se poartă la început „cu mare amabilitate către toţi servitorii casei, fără excepţiune",

[28] Gesturile, timbrul vocii, intensitatea articulaţiei cuvintelor şi în general elementele care ţin de paraverbal reprezintă de asemenea indicatori ai relaţiei interpersonale (*cf.* Kerbrat-Orecchioni 1996: 43).

pentru ca ulterior să-şi schimbe comportamentul faţă de aceştia. Raportul de putere şi atitudinea sa rezultă din folosirea unor termeni de adresare care indică dispreţul: „Ce cauţi aici, *cioară*? […] Ad-o-ncoace, *cioară*, şi piei din ochii mei!"; „*Cioară*, adu călimări şi hârtie!"; „Dar bine, cocoane Dinule, de unde eram să adun atâţi bani? De la ţărani, *nerodule*! […] Ado banii-ncoace! […]"; „Cine bate la uşă? Eu, cocoane! Şi ce vrei? Spune! […]". Comportamentul domnitorului Caragea este similar, atunci când postelnicul Andronache Tuzluc nu mai serveşte intereselor sale: „Ce vrei de la mine? […] Spune în grabă, auzi tu?"[…] „Îndărăt, *mişelule*! Nu te atinge de mine, că-ţi zdrobesc capul" (Filimon [1863] 1956: 123, 126, 199, 288, 172).

Aflat însă în postura celui care trebuie să asculte plângerile ţăranilor de la moşia Răsucita, Păturică se adresează acestora cu simpatie disimulată printr-o formulă de adresare asociată politeţii pozitive: „*Creştini buni* […]"; „Dar bine, *buni creştini*! De ce n-aţi venit să-mi spuneţi mie toate acestea?" (Filimon [1863] 1956: 162).

Elementele de sorginte populară prezente în limbajul ţăranilor şi al servitorilor îi separă pe aceştia de păturile înalte ale societăţii. Formulele de adresare specifice la care fac apel în interacţiunea cu personaje situate în poziţii de superioritate sunt, în general, însoţite de acte de limbaj expresive: urări şi mulţumiri („*Să trăieşti milostive cocoane*, întru mulţi ani!", „Să trăieşti întru mulţi ani, *măria ta*! *Dumnezeu să-ţi răsplătească cu bine mila ce ai arătat către noi* […]"), scuze („*Mă iartă, logofete Dinule*, dar am venit să-ţi dau o carte de la băbaca dumitale"), plângeri („Să trăieşti, *conaşule*! Bine că te-a adus Dumnezeu la noi, să vezi urgia în care am căzut. *Ne-a sărăcit, cocoane, hoţul de grec; ne-a lăsat în sapă de lemn* […]") (Filimon [1863] 1956: 117, 298, 127, 162). De remarcat prezenţa frecventă a substantivului de adresare *cocoane* (mai rar însoţit de determinanţi) şi a variantelor acestuia *conaşule, coniţă, cocoană.*

Limbajul sătenilor sau al târgoveţilor îi defineşte şi îi diferenţiază nu numai prin apartenenţa la o categorie socială, ci şi în interiorul acesteia. Limbajul ţigăncii, servitoare în casa Duducăi, se deosebeşte prin trăsături distinctive de cel al altor personaje din aceeaşi categorie socială: „Spui conaşule, mânca-te-aş", „Nu mă lua iute, conaşule, că mă zăpăcesc". Bătrâna care îl îngrijeşte pe postelnicul Andronache Tuzluc i se adresează lui Gheorghe fie printr-un termen de adresare inversă care indică diferenţa de vârstă şi sex dintre interlocutori („Apoi de, *mamă*, mai ştiu şi eu?"), fie prin apelativul *boierule,* care îl plasează pe acesta pe o scară socială superioară. De remarcat abundenţa de imprecaţii din intervenţiile bătrânei, trăsătură care caracterizează limbajul femeilor din popor: „fie-i umbrele", „mânca-l-ar coţofenele", „nu l-ar mai lăsa la inimă", „da-l-ar pân târg cu nasu tăiat" (Filimon [1863] 1956: 251, 266, 267).

În conversaţia de la teatru, servitorii îşi manifestă dispreţul faţă de boieri numindu-i *ciocoi*: „Cum oi duce pe *ciocoaica* acasă, îmi strâng catrafusele (bagajele) şi o apuc la sănătoasa". Naratorul explică într-o notă de subsol că „Boierii numesc pe slugi ciocoi, iar slugile dau acest epitet boierilor" (Filimon [1863] 1956: 233).

În exemplele citate, formulele de adresare pe care le folosesc ţăranii şi servitorii atunci când se adresează stăpânilor sau celor aflaţi pe o treaptă socială superioară sunt însoţite de forme verbale[29] care indică familiaritatea, non-reverenţa („*Să trăieşti,* boierule!"). Un caz singular este acela al lui Ion, „slugă credincioasă" a postelnicului Andronache Tuzluc, care, atunci când i se adresează stăpânului, foloseşte forme verbale diferite, în cadrul aceleiaşi interacţiuni: „Întocmai precum *ziceţi*" – reverenţios-emfatic, în contrast cu „*Să trăieşti,* milostive cocoane întru mulţi ani!"– familiar, non-reverenţios, folosit de Dinu Păturică. Pluralul politeţii apare cu totul izolat şi în limbajul personajelor cu un statut social superior atunci când se adresează egalilor sau superiorilor, de exemplu în scrisoarea unui anumit consul străin, N., către Ipsilant: „Ilustre principe, cunoscând greutatea misiunei ce *aveţi a împlini*, cred că *vă aduc* un mare serviciu *recomandându-vă* pe stolnicul Dinu Păturică, carele […] *vă poate ajuta* în multe împrejurări […]" (Filimon [1863] 1956: 116, 117, 260).

Se poate observa că atunci când personajele au opinii divergente, fie că aparţin aceleiaşi categorii sociale, dar având un statut inegal, fie că relaţia de putere dintre aceştia este una asimetrică; menţinerea distanţei prin alegerea unei formule de adresare specifice este dublată de respectarea maximei acordului (Leech 1983: 131-139), strategie a politeţii pozitive: Dinu Păturică: „Ce zici tu, Radule, despre acest cântec? N-ar fi bine să pregătim armele?" Satârgi-başa: „*Aşa e, cocoane Dinule, dar* tot e mai bine să ne căutăm de drum şi să lăsăm pe bieţii creştini în pace, să-şi verse focul ce le arde inima, că mult sunt amărâţi, sărmanii!"; Postelnicul Andronache Tuzluc: „De ce ai venit tu de la bucătărie să-mi îneci pieptul cu mirosul tău de ceapă?" Rândaşul: „*Aşa e cocoane, ai dreptate*, dar de, ştii, ca omul, n-am venit eu de florile mărului, o fi ceva la mijloc"; Postelnicul Andronache Tuzluc: „Eu nu pricep nimic din câte îmi spui, eşti beat?" Rândaşul: „*O fi ş-aşa, cocoane,* dar eu spui adevărul" (Filimon [1863] 1956: 156, 157, 247, 248).

Alteori, exprimarea acordului funcţionează ca element al cărui scop este acela de a-l determina pe interlocutor să perceapă reacţia celuilalt drept răspuns pozitiv la o acţiune anterioară. Astfel, personajele folosesc acte de limbaj valorizante, *Face Flattering Acts*, (Kerbrat-Orecchioni 1992), prin care se urmăreşte fie flatarea *feţei/face* (Goffman 1967) interlocutorului de rang social

[29] În registru stilistic, *familiaritatea* şi *emfaza* caracterizează semantica pronumelui, dar angajează şi verbul.

superior („Aşa este, blagorodnice stăpâne, ai dreptate"), fie încurajarea sau răsplata interlocutorului aflat într-o poziţie socială inferioară („Bravo, Ioane, aferim! […] Acum, dacă voieşti să te arăţi slugă credincioasă, să faci cum vei şti ca să mi-o dai în mână", „Bravo, Dinule, să trăieşti; dar ia să văz şi eu p-acest tâlhar") (Filimon [1863] 1956: 117, 139).

### *2.3.2.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj – pe axa orizontală*

Termenii de adresare sunt marcatori verbali importanţi ai relaţiilor interpersonale şi pe axa orizontală, dimensiune gradată, care indică faptul că participanţii la interacţiune sunt mai mult sau mai puţin apropiaţi. Familiaritatea, intimitatea, legăturile socio-afective strânse se reflectă în limbajul personajelor prin diminutive de sorginte populară („Foarte bine, *tătuţule*"), prin diminutivizarea prenumelui („Apropie-te, *Dinicule*, că am să-ţi vorbesc!", „Linişteşte-te, *Duducuţo*, fos-mu", „Bune sunt astea, *Elencuţo* dragă?") sau prin apelative afective („*Iubita mea copilă*, cum te afli?"), interjecţii şi formule de adresare dialectale şi populare („Ce spui tu*, fă, nebuno?*", „Ce spui*, mă Tomo*!") etc. (Filimon [1863] 1956: 106, 124, 143, 235, 105, 203, 234).

Dacă în cazul inegalităţii de putere Enunţiatorul îşi minimalizează propria importanţă, flatându-şi în acelaşi timp interlocutorul aflat pe o treaptă socială superioară, în cazul egalităţii de putere, se observă neutralizarea unor formule de adresare, fie din sfera exprimării deferente, fie din aceea a exprimării familiare, prin apelative umilitoare sau acte directive, neatenuate şi prin încălcarea legii modestiei. Un exemplu în acest sens este conversaţia dintre Dinu Păturică şi alţi ciocoi care dezbat modalităţile prin care să-şi fure stăpânii: „Toate acestea, *boieri domnia voastră*, sunt o comoară […]", „Aşa, *dragii mei*, trebuie ca fiecare dintre voi să se facă om de lumea nouă, ca să ştie a fura cloşca dupe ouă" vs „*Să vă învăţ eu* căci, uite, *sunteţi proşti* ca nişte băieţi luaţi de procopeseală", „[…] Bree! *Da proşti mai sunteţi*! […] am să vă fac o socoteală cu tahmin, ca să vedeţi că vorba mea e vorbă". La fel stau lucrurile în conversaţia dintre Niculăiţă, vătaful de curte al armaşului, şi Dinu Păturică. Vătaful revarsă o serie de aforisme şi expresii gnomice, urmate de sfaturi (acte de limbaj directive), pentru a scoate în evidenţă înţelepciunea sa, în contrast cu lipsa de experienţă a lui Dinu Păturică: „[…] Va să zică nu ştii nimic? … *Prostule*! […] He! He! *băiete*. Tu eşti un copil de ieri-de-alaltăieri, nu ştii nimic. Ascultă-mă pe mine, că sunt lup bătrân, am dat cu capul de pragul de sus şi am văzut pe cel de jos […]" (Filimon [1863] 1956: 130, 193, 194, 190, 191).

De remarcat că atât fanarioţii, cât şi boierii români folosesc formule de adresare din greacă, limba protipendadei: *bei-mu* („domnul meu"), *arhon*, însoţit

de fiecare dată de profesia sau slujba interlocutorului (*medelnicer, postelnice*); *chiramo* („doamna mea"), care, cum spune naratorul, „la înmulţit" devine *chiramele, chera-mu* („draga mea"), *fos-mu* („lumina mea") etc.

Un statut aparte îl au formulele de adresare din corespondenţa dintre Dinu Păturică şi tatăl său. Scrisorile schimbate de personaje definesc, în opinia Lilianei Ionescu-Ruxăndoiu (1991: 83), „un anumit orizont social şi schiţează un sistem specific de relaţii între indivizi". Concepute ca mijloc de a comunica cu un interlocutor aflat la distanţă, scrisorile se apropie prin unele trăsături de comunicarea orală, dar prezintă anumite mărci formale, formule de început şi de încheiere specifice. „Cu părintească dragoste mă închin *dumitale, prea iubitul meu fiu*!" este formula de început din scrisoarea treti-logofătului Ghinea Păturică către fiul său. Tatăl îşi încheie scrisoarea astfel: „A tău *prea doritor părinte*, treti-logofătul Ghinea Păturică ot Bucov sud Saac […]". Fiul răspunde la rândul său: „Cu fiiască plecăciune! […] *Prea plecat şi dorit al domniei tale fiu*, Dinu Păturică". În scrisoarea tatălui, pronumele de politeţe de persoana a II-a *dumitale/dumneata*, reverenţios, non-emfatic, indică respectul familiar. Gradul de deferenţă este însă diferit în opţiunea comunicativă a fiului, „al *domniei tale* fiu", formă pronominală emfatică, ceremonială. Prefixul adjectival *prea*, care marchează intensitatea superlativă şi, aşa cum menţionam anterior, contribuie la exprimarea deferenţei, contrastează cu schimbarea de registru din conţinutul scrisorilor şi cu actele de limbaj directive din scrisoarea tatălui către fiu: „Iată doi ani în cap de când te-am dat pe pricopseală […] şi nu văz niciun spor *de la tine*; […] Se vede că *tu*, în loc să te sileşti a ieşi la obraze, îmbli haimana pe poduri cu derbedeii. Bagă-ţi minţile în cap, *măi băiete* […]. Cum îţi vei aşterne, aşa vei dormi, auzitu-m-ai? […]"; „Bucură-te, *taică*, şi iarăşi bucură-te […]" (*tu* vs *dumneata*; *măi băiete* vs *prea iubitul meu fiu*; *taică* vs *domnia ta*) (Filimon [1863] 1956: 127).

## 2.3.3. Gestionarea impresiilor. Implicit şi mentalităţi

În opinia lui Erving Goffman ([1959] 2007: 30, 69), „[…] atitudinile «adevărate» sau «reale», convingerile [deci şi mentalităţile *n.n.*] şi emoţiile individului pot fi detectate numai indirect, prin mărturisirile sale sau prin ceea ce pare a fi comportament expresiv involuntar". Cu scopul de a-i *impresiona* pe ceilalţi şi de a da expresie unor standarde ideale în timpul unei *performări*, un *performer* (sau o *echipă de performeri*) trebuie „să acţioneze astfel încât, voluntar sau involuntar, *să se exprime pe sine*" şi, în acelaşi timp, „să renunţe la acţiunile care nu corespund cu aceste standarde sau să le ascundă".

Menţinerea distanţei sociale reprezintă, după Goffman ([1959] 2007: 93), una dintre modalităţile care generează o „stare de mistificare" cu privire la performer. Astfel, în *Ciocoii vechi şi noi*, dacă cei din clasa de mijloc, „deprinşi de mult timp cu viaţa orientală cea plină de lene şi poezie" organizează vara petreceri în gradinile „Breslea, Barbă-Lată, Cişmigiu şi Giafer", unde participanţii se ospătează întâi la iarbă verde, iar apoi învârt „hora strămoşească şi danţurile cele vesele", cei din păturile înalte ale societăţii participă la petreceri şi mese „în familii mai multe adunate la un loc; rar se întâmpla să mănânce prin grădini". Când ies totuşi în spaţiul public, aceştia preferă grădina lui Scufa, via Brâncoveanu din Dealul Spirii şi grădina Belu de lângă Văcăreşti, „spre a nu da prilej norodului a surprinde vreo necuviinţă a lor şi a li se pierde printr-aceasta prestigiul" (Filimon [1863] 1956: 177).

*Faţada personală (personal front)* desemnează „acele entităţi din echipamentul expresiv, pe care le identificăm cel mai intim cu performerul însuşi şi de la care ne aşteptăm în chip firesc să-l urmeze oriunde merge. Ca părţi ale faţadei personale putem include aici însemnele funcţiei sau ale rangului, îmbrăcămintea, caracteristicile legate de sex, de vârstă şi de rasă, dimensiunile şi apariţia fizică, ţinuta corporală, particularităţile de vorbire, expresiile faciale, gestica […]" (Goffman ([1959] 2007: 51). În romanul lui Nicolae Filimon, comportamentul şi atitudinea personajelor faţă de interlocutori variază în funcţie de aceste entităţi ale „echipamentului expresiv" sau se schimbă odată cu transformarea acestora. Astfel, arnăutul lui Dinu Păturică, observând aspectul sărăcăcios al veşmintelor pe care le poartă tatăl lui Dinu şi luându-l pe acesta drept cerşetor, refuză să-l primească în casa stăpânului său: „Să vii sâmbătă, moşicule, că astăzi nu face boierul milostenii". Postelnicul Andronache Tuzluc, altădată obişnuit să fie linguşit de către interlocutori, constată că, odată cu fuga lui Caragea, protectorul său, gărzile de la poarta domnească, „[…] care altădată îi făcea temenea până la pământ, acum nici că voiră a-l privi" (Filimon [1863] 1956: 249, 256).

Expresiile faciale şi gesturile personajelor fac adesea obiectul comentariilor naratorului. Acesta observă cum, în interacţiunea faţă în faţă, personajele, mai ales cele negative, prin gesturi studiate urmăresc să cultive o anumită impresie şi să evite astfel generarea unor inferenţe care le-ar putea zădărnici îndeplinirea obiectivelor. Fiind „om politic" şi nedorind să „alarmeze din nou poporul în contra sa prin surghiunirea cutezătorului boier", Caragea „[…] şi-ascunse mânia cu fineţea aceea proprie fanarioţilor […]". Este în acelaşi timp „destul de fin ca să nu-i scape din vedere aversiunea ce avea banul către dânsul; cu toate acestea îi întinse mâna cu un zâmbet care ar fi amăgit pe orice om nededat cu fineţea fanariotică". Chera Duduca „[…] pricepu foarte bine de unde venea agitaţiunea şi neobicinuita purtare a amantului ei [Andronache

Tuzluc]; dar voind a se încredinţa şi mai bine, se prefăcu că n-a observat nimic şi, luând un aer nevinovat şi plin de graţie, îl strânse în braţe şi-l sărută pe frunte". În mod similar, „Păturică, ca ciocoi fin ce era, îngenunche dinaintea fanariotului […] şi făcu să cază din ochii săi de şarpe două lacrime de acelea ce în aparinţă arată o inimă plină de recunoştinţă, dar în realitate nu sunt decât plânsul crocodilului prin care amăgeşte victima sa". Liber însă de „povara simulării", „trăsăturile feţei sale luară un aspect straniu, ce lăsa să se zărească uneori expresia unei nespuse bucurii de a-şi vedea împlinite dorinţele sale […]" (Filimon [1863] 1956: 110, 113, 120, 126).

În conversaţia din sala de aşteptare a teatrului, Ioniţă, feciorul banului X…, cu scopul de a ieşi în evidenţă în faţa egalilor, de a-şi construi o *faţadă* pozitivă, se laudă cu metodele prin care reuşeşte să afle cele mai ascunse secrete ale boierilor („Eu ştiu tot ce se vorbeşte prin toate casele boiereşti; cunosc chiar cele mai ascunse sfaturi ale boierilor"). Dacă în raport cu egalii, acesta urmăreşte să-şi demonstreze superioritatea şi să devină lider de grup, în relaţia cu stăpânii, joacă rolul „non-persoanei". După Goffman ([1959] 2007: 176), servitorul este tipul clasic de „non-persoană" care, deşi „prezentă în regiunea expusă atunci când gazda oferă oaspeţilor casei o performare de ospitalitate", este tratată ca şi cum ar fi absentă. Ioniţă precizează: „[…] cum vine câte un boier străin sau altcineva, eu intru după dânsul şi, ca să nu bage de seamă şiretlicul meu, uneori mă prefac că mut un scaun de la un loc la altul, alteori netezesc macaturile pe pat, umplu ciubucele sau pun apă proaspătă în caramfile. În timpul acesta boierii vorbesc şi verzi şi uscate, fără să le treacă prin minte că-i ascult" (Filimon [1863] 1956: 147, 148, 231-236).

Pe de altă parte, tema conversaţiei, atitudinea de dispreţ a servitorilor faţă de stăpâni, faptul că le îmbracă hainele, le fumează ciubucele şi folosesc termeni peiorativi („ciocoaica") pentru a se referi la aceştia funcţionează „ca o formă de a susţine moralul echipei". „Atunci când membrii unei echipe se retrag în culise, precizează E. Goffman ([1959] 2007: 196, 201), acolo unde publicul nu-i poate vedea sau auzi, acesta este devalorizat într-un mod care se dovedeşte incongruent cu felul în care fusese tratat atunci când era prezent".

Dacă „acela care performează iluzii […] ştie deja cum să-şi controleze vocea, faţa şi corpul" sau, aşa cum reiese de mai sus, să joace rolul „non-persoanei", punerea în scenă a unei escrocherii „necesită o transcriere completă în scenariu a conţinutului vorbit al rutinei" (Goffman [1959] 2007: 99). La îndemnul lui Păturică, Chera Duduca şi Costea Chiorul pun la cale o strategie prin care să-l ruineze pe Andronache Tuzluc. Femeia simulează supărarea cauzată de lipsa hainelor („Plâng nenorocirile mele"; „N-am alte haine decât acestea ce le vezi şi cerceii aceştia de tumbac"), iar Chir Costea Chiorul apare, ca din întâmplare, cu marfă. Acesta din urmă se preface că se gândeşte la preţ, astfel

încât să dea impresia, că din respect pentru postelnic, reduce costul bunurilor care, spune el, „sunt cam scumpuleţe”. Mizând pe orgoliul amantului său, pe impresia pe care acesta doreşte să o impună în societate, Chera Duduca se preface că nu le doreşte („Costisesc prea mult, nu sunt pentru mine”), strategie care duce însă, într-un final, la rezultatul dorit. În mod similar, cu ajutorul fiicelor sale, instruite în prealabil să manifeste interes faţă de clienţi, Chir Costea Chiorul reuşeşte să le vândă acestora marfă proastă. Cu toate că tânărul îşi dă seama că este furat, „[…] cată să priimească haina, ca să nu-şi strice opiniunea de galantom ce avea fetele despre dânsul” (Filimon [1863] 1956: 147, 148, 223, 224).

Prin urmare, aşa cum reiese din cele spuse mai sus, *gestionarea impresiilor* se realizează atât cu ajutorul *expresiilor degajate* (dimensiunea nonverbală, presupus nonintenţională a comunicării), cât şi cu ajutorul *expresiilor furnizate* (dimensiunea verbală a comunicării) (*cf.* Goffman ([1959] 2007: 32, 33).

*Expresiile furnizate* pot fi atât directe, cât şi indirecte (implicite). Departe de a fi un fenomen izolat, implicitul reprezintă o alternanţă între ceea ce se spune şi ceea ce nu se spune şi este justificat de necesitatea de economie lingvistică, de aceea de a atenua forţa agresivă a unor acte de limbaj cu potenţial agresiv pentru *feţele* care se confruntă în interacţiune (*Face Threatening Acts*), de dorinţa interlocutorilor de a împărtăşi subtilităţi sau de a-şi rezerva posibilitatea unui refugiu în zona semnificaţiilor literale. Problematica implicitului trimite la actele de limbaj indirecte (Searle 1969), la principiile şi maximele conversaţionale (Grice ([1975] 1996)) şi la opoziţia tradiţională sens *literal* – sens *figurat*.

De cele mai multe ori, personajele negative manipulează semnificaţia implicită pentru a exprima existenţa unor valori comune şi pentru marca o complicitate în spatele căreia se ascunde corupţia şi „demoralizarea”. Complicii (*echipele de performeri*, în termenii lui Goffman ([1959] 2007: 109, 170) se definesc ca persoane „care ştiu” şi în faţa cărora nu poate fi menţinută o anume *faţadă*. Fiind însă preocupaţi să menţină o aparenţă a lucrurilor, aceştia îşi furnizează reciproc, cu ajutorul semnificaţiilor implicite, un model pentru tipul de răspuns pe care doresc să-l obţină. În conversaţia dintre Păturică şi viitorul ispravnic de Teleorman, acesta din urmă, ca să obţină isprăvnicia, îi oferă ciocoiului 2.500 de rubiele spunându-i: „[…] nene Dinule, te rog să-mi faci această trebşoară, căci om sunt şi eu; mână pe mână se spală şi amândouă obrazul. Înţelegi domnia ta”. Pentru a atenua cererea, act directiv, Enunţiatorul apelează la: o formulă de adresare care indică familiaritatea şi în mod curent, diferenţa de vârstă dintre interlocutori („nene” + prenume); formula specializată „te rog” care precedă actul directiv cu scopul atenuării acestuia; diminutivul „trebşoară” cu funcţie de minimizator al *FTA*; o strategie de motivare

sau justificare care însoţeşte solicitarea (*cf.* Edmonson 1981) („căci om sunt şi eu"); un *preconstruct* (*cf.* Adam 2008 [2005] şi *supra,* 1.3.3) (interlocutorul va mobiliza un subînţeles şi va recupera sensul datorită competenţei sale lingvistice şi non-lingvistice); locutorul îşi exprimă încrederea în capacitatea inferenţială a interlocutorului („Înţelegi domnia ta") (Filimon [1863] 1956: 169).

Enunţiatorul încalcă intenţionat *maxima cantităţii* (nu este suficient de informativ) şi *maxima calităţii* (nu evită ambiguitatea şi neclaritatea). Pentru a descifra subînţelesul, Enunţiatarul porneşte de la premisa că Enunţiatorul respectă atât *principiul cooperării*, cât şi *maxima relevanţei*, aceasta din urmă fiind, în exemplul de mai sus, supralicitată de către ambii participanţi la interacţiune (*cf.* Grice [1975] 1996). În termenii lui F. Récanati (1981: 146), încălcând, în mod explicit, anumite principii şi legi ale discursului, Enunţiatorul îl *face* pe Enunţiatar *să înţeleagă* un conţinut subînţeles.

Semnificativ pentru diferenţa de mentalitate este dialogul imediat anterior dintre Păturică şi un alt pretendent la scaunul de ispravnic al Teleormanului. Fost funcţionar, acesta a fost scos din slujbă pentru că „a dat pe pârlitură o mulţime de hoţi ce se încuibaseră în acea dregătorie". De această dată conversaţia se bazează pe un joc al tatonării şi al testării atitudinii interlocutorului. După o serie de „complimente", dulceaţă şi cafea, tratament care, precizează naratorul într-o notă de subsol, „se făcea tuturor persoanelor ce venea să ceară intervenirea sa [a lui Dinu Păturică, *n.n.*] în vreo treabă", fostul funcţionar deviază de la scopul principal al vizitei şi îl plictiseşte pe Dinu Păturică care „căsca de urât". Medelnicerul îşi exprimă indignarea în faţa nelegiuirilor şi dorinţa de a se face dreptate: „[…] când văz pe fanarioţi despoind pe văduve şi pe săraci, îmi vine furii de nebunie, strig ca un ieşit din minţi şi fac tot ce pot ca să dau pe faţă tâlhăriile lor". Replica lui Păturică, „Rău, foarte rău. Domnia ta nu înţelegi nici vremea, nici oamenii cu cari trăieşti", nu declanşează procesul inferenţial aşteptat căci interlocutorul solicită o reformulare „Ce voieşti să zici printr-aceasta? Tălmăceşte-mi!". Un element din categoria *fumblings* (*cf.* Edmonson 1981), care introduce în mod uzual glose ale unor termeni sau expresii, precedă explicaţia lui Păturică: „*Voiesc să zic* că într-o ţară ca a noastră tot ce putem face mai bine este să plecăm capul înaintea mai-marilor noştri, ca să dobândim chiverniseală şi să strângem stare cu orice preţ". Înţelegând de această dată ce înseamnă „cu orice preţ", fostul funcţionar îşi tatonează interlocutorul: „*Cu alte cuvinte* (element din categoria *fumblings*): să furăm, să jăfuim?". Scopul întregii interacţiuni este negocierea slujbei de ispravnic de Teleorman, negociere de pe urma căreia Păturică se aşteaptă la recompense băneşti. Observând însă că interlocutorul său „nu cunoaşte limbagiul diplomaţiei ciocoieşti", Păturică îşi exprimă, în mod explicit, intenţia de a-i oferi slujba, dar contra cost: „Arhon medelnicere, toate câte mi-ai spus sunt drepte şi frumoase, dar nu se caută în

ziua de astăzi. Ia spune-mi mai bine, ce dai să te fac ispravnic?". Auzind că „isprăvniciile se dau cu ruşfet", funcţionarul refuză să se înjosească în faţa unei „leşinături de ciocoi" şi iese fără să salute. Această impolitеţe şi jignirile aduse nu-l supără pe ciocoi care, menţionează naratorul, zâmbeşte şi-şi zice în sine: „Iată un nebun precum n-am mai văzut încă". (Filimon [1863] 1956: 167, 168).

Limbajul „diplomaţiei" este folosit cu abilitate şi în alte situaţii în care interacţionează personaje negative. Este cazul conversaţiei dintre Ipsilant şi Dinu Păturică, după orânduirea acestuia din urmă în scaunul isprăvniciei de Prahova şi Săcuieni. Ciocoiul, „cu recunoştinţă prefăcută", îi adresează lui Ipsilant urări insistente de „la mulţi ani", îi aduce sărutări de mână şi face „temenele" până la pământ. În acelaşi registru pe care îl foloseşte domnitorul la ceremonia prin care conferă rangul (*cf.* nota autorului, Filimon [1863] 1956: 149), fanariotul îi spune lui Păturică: „[…] du-mi-te acum cu Dumnezeu şi te sileşte să faci fericirea locuitorilor acestor două judeţe ce ţi-am încredinţat". Păturică, la fel de „prefăcut" ca şi interlocutorul său, înţelege contrastul dintre enunţul cu caracter de ceremonial şi ameninţarea indirectă a fanariotului: „dar bagă bine de seamă, să nu-i faci prea fericiţi, mă înţelegi?…căci poate să ţi se întâmple vreun rău." (Filimon [1863] 1956: 287). Enunţiatorul, având o anumită intenţionalitate şi mizând pe capacitatea inferenţială a Enunţiatarului, *îl face* pe acesta *să înţeleagă* că trebuie să recupereze un conţinut subînţeles (*cf.* Récanati 1981: 146). În vreme ce agresivitatea enunţării este atenuată printr-o litotă („să nu-i faci prea fericiţi") şi printr-un modalizator care indică distanţarea Enunţiatorului faţă de conţinutul enunţului („poate"), întrebarea „mă înţelegi?" are atât rolul de a-i semnala Enunţiatarului că trebuie să apeleze la anumite inferenţe pentru a descifra subînţelesul, cât şi un rol de dezarmare sau de limitare a posibilităţilor de reacţie ale acestuia (*cf.* Edmonson 1981).

Ameninţarea ia forma unui act de limbaj indirect şi în cazul disputelor în familie, atunci când soţul nefiind suficient de înstărit nu poate să-i ofere soţiei veşminte şi bijuterii la modă: „În darn se opunea bietul calemgiu la pretenţiunile femeii sale […] căci femeia punea mânele în şolduri şi îi răspundea prin aceste cuvinte: «Calicule! Dacă n-ai stare, de ce te-ai însurat? Să-mi faci rochie de maltef şi să-mi cumperi şal şi cercei de Lipsca, auzi tu? C-apoi îmi fac eu… Înţelesu-m-ai?»". Exploatând capacităţile inferenţiale ale Enunţiatarului, Enunţiatorul, prin enunţarea sa, *îl face* pe Enunţiatar *să înţeleagă* (Récanati 1981: 146) că semnificaţia cuvintelor sale (ameninţarea cu infidelitatea) trebuie căutată dincolo de sensul literal. Aici, ca şi în exemplul de mai sus, Enunţiatorul încalcă atât *maxima cantităţii*, cât şi *maxima calităţii* (*cf.* Grice [1975] 1996), ceea ce indică existenţa unui conţinut implicit. În plus, pentru a se asigura de eficacitatea strategiei sale, în finalul intervenţiei, face apel la o metodă de dezarmare

a interlocutorului („Înţelesu-m-ai?"). Naratorul comentează cu ironie imposibilitatea ca soţul „să-şi aducă aminte că a contribuit cât de puţin la strălucitul lux al soţiei sale" (Filimon [1863] 1956: 218).

Aşa cum afirmă E. Goffman ([1959] 2007: 92), „Fie că un performer onest vrea să transmită adevărul, fie că unul necinstit vrea să transmită ceva fals, ambii trebuie să aibă grijă să-şi anime performările cu exprimări adecvate, să excludă din ele expresiile care ar putea discredita impresia cultivată şi să aibă grijă ca publicul să nu le atribuie înţelesuri neintenţionate". Semnificativă în acest sens este conversaţia dintre beizadeaua Caragea şi hatmanul Costache Cărăbuş. Caragea este atras de frumuseţea Duducăi, prezentă în sala de teatru, o priveşte „cu multă luare-aminte" şi se interesează de identitatea „cocoanei": „C: Cunoşti tu pe cocoana aceea?"; „H: O cunosc, măria-ta."; „C: Cine este, spune-mi!"; „H: Este fata lui Mihalache ciohodarul."; „C: Să vedem, pare că-mi aduc aminte; cum ai zis? Fata lui?…"; „C: Da, da! Îmi aduc aminte, o cunosc"; „H: Vei fi voind poate să o vizitezi, adaose Cărăbuş cu acel interes ce mişcă pe toţi junii cei demoralizaţi, când li se prezintă noi ocaziuni de dezmierdări simţuale."; „C: Ţi-am zis că o cunosc şi credeam că înţelegi noima acestui cuvânt laconicesc." (Filimon [1863] 1956: 229). Hatmanul Cărăbuş, favoritul lui Caragea, cunoscându-şi interlocutorul mizează pe informaţiile sale pentru a deriva un conţinut subînţeles: Caragea este interesat de o aventură cu „ţiitoarea" postelnicului Andronache Tuzluc. La rândul său, Caragea descifrează semnificaţia implicită din spusele hatmanului, dar, dorind să anuleze inferenţa nedorită (ceea ce întrebarea sa *a lăsat să se înţeleagă*, *cf*. Récanati 1981: 146), îşi declină responsabilitatea făcând apel la semnificaţia literală. Uzul aluziv respectă criteriul *nonconvenţionalităţii* (*cf.* Grice [1975] 1996), sensul fiind dependent, în acest caz, nu de un anumit context lingvistic, ci de reuniunea mai multor factori, printre care raportul dintre interlocutori, imaginea reciprocă, scopul acestora, credinţele, mentalităţile şi cunoştinţele referitoare la subiectul conversaţiei şi la lume în general.

Ironia, sarcasmul, mărci textuale ale divergenţei, se întâlnesc la tot pasul în *Ciocoii vechi şi noi*, atât în comentariile naratorului, cât şi în dialogurile dintre personaje.

H. P. Grice ([1978 2001]: 448) consideră că „[…] ironia este legată intim de exprimarea unui sentiment, a unei atitudini sau a unei evaluări". În cazul ironiei, evaluarea presupune o atitudine critică exprimată la nivelul *implicatum*, prin contrast între *semnificaţia literală* a enunţului şi *semnificaţia intenţionată* de Enunţiator (*speaker meaning*) sau, altfel spus, prin *simularea forţei ilocuţionare* a actului de limbaj. După unii cercetători, în cazul ironiei, avem de-a face cu un *clivaj de evaluare* (*evaluation gap)*, cu un decalaj între evaluarea negativă sau pozitivă a unei situaţii contrafactuale şi inversarea acestei evaluări

în enunţ (*cf.* Kotthoff [2003] 2007 *apud* Negrea 2010: 104). În conversaţia dintre Dinu Păturică şi funcţionarul care-i solicită ajutorul („DP: Ce întâmplare fericită te aduce la mine, arhon medelnicer?"; „F: Nevoia, cocoane Dinule, şi nimic mai mult."; „DP: Nevoia? Domnia ta să ai nevoie de un om mic ca mine? Mi se pare curios!…" Filimon [1863] 1956: 166), ironia rezultă din contrastul între evaluarea pozitivă („întâmplare fericită") la care face apel Dinu Păturică şi situaţia în care se află funcţionarul (îi solicită ajutorul) precum şi din contrastul între formula de adresare deferentă („domnia ta") pe care o foloseşte ciocoiul şi diminuarea propriei importanţe („un om mic ca mine"). Pe de altă parte, cu toate că modalizatorul din enunţul „*mi se pare* curios" are, de obicei, rolul de a exprima opinii, de a introduce în discurs informaţii pe care Enunţiatorul le consideră a fi adevărate, în acest context, încălcarea *maximei adevărului* este evidentă. Dat fiind raportul de putere dintre cei doi, Păturică se aşteaptă să fie abordat pentru a-şi pune în aplicare influenţa. Simulând însă contrariul, îşi manifestă indirect dispreţul faţă de interlocutor şi urmăreşte, în acelaşi timp, să întărească o *definiţie a situaţiei*, a *faţadei personale* (*cf.* Goffman [1959] 2007).

Romanul lui Filimon abundă în situaţii de interacţiune în care uzul ironic se încadrează în coordonatele descrise mai sus. Un alt exemplu este conversaţia dintre spătarul lui Caragea şi postelnicul Tuzluc care vine la curtea domnească să reclame înşelăciunea lui Păturică, cu care spătarul era de altfel la curent: „S: Ce te aduce la mine, arhon postelnice? "; „AT: O mare nenorocire, afendi-mu"; „S: Nenorocire!…Şi chiar la dumneata, care eşti cel mai mare prieten al noroculuі! Asta nu e de crezut"; „AT: Da, arhon spătare […] o mare nenorocire, o tâlhărie nemaiauzită."; „S: Şi au cutezat tâlharii să calce casa unui …om ca dumneata? Curios lucru!" (Filimon [1863] 1956: 250). Ironia rezultă din contrastul dintre evaluarea metaforică a situaţiei („nenorocire") şi presupoziţia pe care o declanşează atributiva apozitivă („care eşti cel mai mare prieten al noroculuі"), urmată de o determinare de tip atributiv („om ca dumneata"), precum şi din încălcarea *maximei adevărului* („Asta nu e de crezut", „Curios lucru!") (Filimon [1863] 1956: 250).

Nu numai personajele considerate a fi negative adoptă această strategie, ci şi banul C. La ordinul lui Caragea, postelnicul Andronache Tuzluc se înfăţişează înaintea acestuia, cu scopul de a-i solicita o scrisoare prin care să-l ierte, în mod oficial, pentru îndrăzneala de a-i fi cerut-o pe Maria de soţie. Iniţial banul refuză, înmânându-i scrisoarea abia după ce postelnicul se umileşte căzând în genunchi în faţa sa: B: „Arhon postelnice, cu mare părere de rău şi cu zdrobire de inimă îţi fac cunoscut că nu poci să-ţi dau hârtia ce-mi ceri."; P: „Dar această scrisoare îmi trebuieşte; fără dânsa îmi pierz norocirea"; „Mă mir, arhon postelnice, cum domnia ta, care eşti mâna cea dreaptă a măriei sale, să te plângi de nenorociri" (Filimon [1863] 1956: 174). Şi în acest exemplu, ironia

rezultă din *clivajul de evaluare* („domnia ta, care eşti mâna cea dreaptă a măriei sale"), asociat cu încălcarea *maximei calităţii* („[…] cu mare părere de rău şi cu zdrobire de inimă […] nu poci să-ţi dau hârtia ce-mi ceri") şi cu simularea forţei ilocuţionare a actului de limbaj („Mă mir […] cum […]").

Aluziile culturale, literare, istorice, proverbele şi zicătorile din comentariile naratorului se regăsesc şi în discursul personajelor. Aşa cum am afirmat anterior, acestea intră în categoria *preconstructelor* sau a *implicaturilor preconstruite*. Enunţiatorul urmăreşte să obţină adeziunea sau complicitatea Enunţiatarului recurgând la noţiuni împărtăşite cultural, la cuvintele sau expresiile unei comunităţi lingvistice, o autoritate care, prin polifonie, participă indirect la enunţare şi oferă garanţia pentru o altă instanţă. „Paza bună trece primejdia rea" îi răspunde Dinu Păturică postelnicului Andronache Tuzluc, atunci când acesta îl informează că intenţionează să o pună pe Duduca sub paza unui om credincios. Derivat dintr-un *preconstruct*, conţinutul subînţeles este: „ai gândit corect să adopţi această metodă". „După faptă şi răsplată" răspunde Vlad, unul dintre cărăuşii care merg către ocna părăsită, pentru a-l contrazice pe partenerul său de conversaţie care-şi exprimă implicit, printr-un atribut adjectival (unul dintre principalii declanşatori lingvistici de presupoziţii), compasiunea faţă de Dinu Păturică: „bietul coconu Dinu" (Filimon [1863] 1956: 125, 292).

Personajele fac apel la subînţeles, ori de câte ori subiectul conversaţiei trimite la tabu-uri sau prejudecăţi. Pentru una dintre slujinicele Banului C…, „cuconiţa are smeu". Aceasta se referă astfel la dragoste prin aluzie la mitul folcloric al sburătorului. Intervenţiile celeilalte femei, „Ce spui tu, fă nebuno? Nu are nici smeu, nici lipitură […] i-a căzut dragostea pe grămăticul cuconului […]", neagă conţinutul subînţeles: Gheorghe, slujitorul Banului C…, este cauza chinurilor din dragoste ale Mariei şi nu o semidivinitate erotică (Filimon [1863] 1956: 203).

Dacă postelnicul Andronache Tuzluc o cere pe Maria de soţie fără nicio reţinere, Gheorghe părăseşte casa Banului C… lăsându-i acestuia o scrisoare în care pomeneşte numai de „nenorocirea" în care a căzut şi de „nelegiuirea" de care se depărtează. Conţinutul subînţeles trimite astfel la prejudecata conform căreia o fată de boier nu trebuie să se căsătorească cu un bărbat „ieşit din prostime". Banul C… ignoră însă bârfele boierimii şi ale grecilor lui Caragea care ar zice: „Ama cap şi la banul! Mai deunăzi nu voi să dea pe fie-sa după postelnicul Andronache, boier simandicos şi om al lui Caragea şi acum o dă slugii acelui boier!" (Filimon [1863] 1956: 205).

De la petrecerea organizată de Păturică nu trebuie să lipsească „papucii roşii", aşa cum le numesc ciocoii pe femeile de moravuri uşoare care obişnuiesc să frecventeze acest gen de petreceri. În opinia lor, „petrecerea fără femei este ca nunta fără lăutari" (Filimon [1863] 1956: 195). Figură de substituţie,

metonimia este un caz de subînţeles. Observând non-pertinenţa sensului literal pe care îl descifrează iniţial, Enunţiatarul face apel la cunoştinţele sale lingvistice şi enciclopedice pentru a deriva o nouă interpretare.

## 2.4. ÎN LOC DE CONCLUZII

În speranţa că analiza de mai sus este concludentă pentru fiecare dintre aspectele asupra cărora ne-am oprit, enumerăm aici o serie de observaţii care se impun la finalul acestui capitol:

1. Din punct de vedere tematic şi compoziţional, scrierea lui Nicolae Filimon este, în mare măsură, o sinteză a tendinţelor artistice ale vremii. Concepţia cu privire la rolul instructiv şi educativ al literaturii, împărtăşită de altfel de mai toţi contemporanii săi, îl determină pe autor să întreprindă critica unei societăţi care favorizează ascensiunea, bazată pe corupţie, a unor personaje şi categorii de personaje.

Deşi un roman moralizator, cu personaje construite în manieră romantică, graţie vocaţiei de istoric a autorului care urmăreşte nu numai să educe, ci şi să-şi informeze cât mai exact cititorii, *Ciocoii vechi şi noi* reuşeşte să ofere o imagine veridică a Bucureştiului, la început de secol al XIX-lea. Pagini întregi descriu topografia oraşului, clădiri, interioare, tipuri de vestimentaţie, atmosfera pe stradă, la petreceri sau spectacole.

Lumea din romanul lui Filimon este o lume eterogenă în care elemente ale culturii populare româneşti coexistă cu stiluri de viaţă, obiceiuri şi mentalităţi împrumutate din Orient şi Occident. Această diversitate cuprinde însă antiteze între sat şi oraş, între sărăcie şi lux, între clasele defavorizate şi cele privilegiate, între boierii români şi cei fanarioţi sau între tinerii cinstiţi şi aceia care urmăresc să parvină cu orice preţ.

2. Din analiza strategiilor narative, privite din perspectiva pragmaticii şi a teoriei enunţării, decurg următoarele concluzii:

a. Vocea naratorului omniscient domină întreg romanul prin interpelări, comentarii şi explicaţii, cu privire la lume, la universul textului, la actul şi produsul creaţiei. Prezenţa acestora atât în secvenţele cu funcţie paratextuală, cât şi în textul-obiect este consecinţa unei anumite concepţii (care variază în timp) cu privire la rolul naratorului. Astfel, este semnificativ faptul că romanul realist de moravuri, categorie din care face parte şi textul lui Filimon, este cu preponderenţă explicativ şi argumentativ, naratorul explicit urmărind, în permanenţă, să-şi orienteze naratarul (cititorul implicat) în procesul de descifrare a semnificaţiilor.

b. Autoritatea naratorului omniscient nu exclude însă prezenţa în discursul acestuia a mai multor *voci* şi *puncte de vedere* care se intersectează, se distanţează sau se suprapun. Pentru scopul lucrării de faţă, este esenţial faptul că analiza procedeelor de asumare a responsabilităţii enunţiative şi de distanţare a naratorului faţă de punctele de vedere ale altor Enunţiatori reflectă atitudinea acestuia, cel mai adesea o atitudine critică, cu privire la mentalităţile lumii proiectate în text.

O observaţie care merită amintită este aceea că modalizatorii de incertitudine, mijloace lingvistice care au de obicei rolul de a exprima îndoiala, ezitarea, limitarea percepţiei sau a cunoaşterii, sunt folosiţi strategic în discursul naratorului, fie pentru a face loc unor procedee artistice bazate pe sugestie, fie pentru a declanşa un proces inferenţial care să conducă la concepţia sau atitudinea sa cu privire la conţinutul prezentat.

În strânsă legătură cu operaţiile de *deictizare* şi *modalizare*, atitudinea naratorului a fost studiată prin prisma actelor de limbaj, perspectivă care scoate în evidenţă o varietate amplă de intenţii comunicative (ilocuţionare), materializate frecvent în acte de limbaj reprezentative (prin care naratorul îşi exprimă credinţa, în raport cu reprezentarea sa asupra lumii sau descrie o stare de lucruri, în conformitate cu ceea ce ştie sau crede că este adevărat) şi expresive (îşi exprimă sentimente cu privire la „istorie" şi la actorii implicaţi). Aşa cum era de aşteptat, atitudinea critică a naratorului se manifestă, cu predilecţie, prin ironie, act de limbaj indirect. De notat că în romanul lui Filimon întâlnim exemple care ilustrează cele mai frecvente cazuri de ironie pe care le identifică teoriile consacrate în cercetarea uzului ironic: *ironia ca substituţie* (Grice [1975, 1978] 2001); *ironia ca act de limbaj simulat* (Grice [1978] 2001, Currie 2006); *ironia ca menţiune în ecou* (Sperber &Wilson [1978] 2001).

c. Ne-am referit, în acest subcapitol la dimensiunea dialogică a discursului literar, precum şi la felul în care funcţionează comunicarea literară. Am considerat oportun să ne oprim, în primul rând, asupra titlurilor, de obicei lungi, rematice, a căror funcţie primordială este aceea de a instaura un orizont de aşteptare şi de a orienta lectura. Se poate constata că, din perspectiva actelor de limbaj, titlurile sunt de cele mai multe ori *reprezentative indirecte*. Dintre acestea ponderea cea mai însemnată o au titlurile care conţin *preconstrucţii*, *locuri comune*, de altfel, foarte frecvente în întreg romanul lui Filimon. Fiind idei întipărite la nivelul memoriei culturale, acestea au o puternică funcţie persuasivă menită să garanteze efecte la lectură.

Am studiat, de asemenea, o serie de strategii prezente la nivelul de suprafaţă prin care cititorul este implicat în text. Semnificative sunt, în acest sens, formulele de adresare asociate cu politeţea pozitivă, ipotezele cu privire la naratar, procedurile conversaţionale de menţinere a contactului cu cititorul,

actele de limbaj directive (instrucţiuni/sugestii de lectură) şi comisive (angajamente).

Cu scopul de a facilita înţelegerea „istoriei" şi de a explicita secvenţe ale propriului discurs, naratorul face apel la o serie de acte de limbaj reprezentative (directe) care sunt, cel mai adesea, explicaţii/definiţii, mărturii/confesiuni, anticipări/reluări sau evaluări (cu privire la naraţiune).

Prin polifonie şi intertextualitate, naratorul face apel la competenţa enciclopedică şi culturală a cititorului care, printr-un calcul interpretativ, trebuie să descifreze semnificaţia discursului. Proverbele, maximele, „locurile comune", *punctele de vedere* presupuse a fi cunoscute şi împărtăşite intră în componenţa actelor de limbaj reprezentative indirecte: aluzii biblice, mitologice, literare sau culturale.

3. Cel de-al treilea subcapitol se ocupă cu studiul mentalităţilor, aşa cum se reflectă acestea în interacţiunile dintre personaje.

a. Subiectele abordate în spaţiul public, privat şi semiprivat reflectă atitudini, mentalităţi şi practici discursive. Constatăm astfel că subiectele predilecte de conversaţie ale personajelor negative (ciocoii, fanarioţii), atât în spaţiul privat (în intimitate), cât şi în spaţiul semiprivat, sunt modalităţile prin care să se îmbogăţească şi să acceadă la poziţii sociale înalte. Distracţiile, preocupările legate de jocurile de noroc eclipsează temele politice cu care, sub masca seriozităţii, personajele responsabile de bunul mers al ţării (principele Caragea, boieri, fanarioţi) îşi încep conversaţiile. De remarcat că alegerea subiectelor de conversaţie funcţionează adesea ca formă de adeziune la un grup, în care indivizii au idei, obiective şi mentalităţi similare (cazul ciocoilor, dar şi al servitorilor care au ca subiect preferat de conversaţie ceea ce se petrece în casele stăpânilor).

Spectacolele de teatru reprezintă un subiect de interes pentru orice familie; de remarcat, mai cu seamă, bogăţia materială pe care înalta societate şi-o etalează cu această ocazie. În plus, pe lângă reprezentaţii, teatrul le oferă spectatorilor şi prilejul de a auzi bârfe şi noutăţi.

Personajele îşi declară sentimentele de amor nu numai în intimitate, ci şi în spaţiul public, prin serenade cântate în stradă şi acompaniate de lăutari. Strada, piaţa reprezintă, de altfel, şi spaţiile în care locuitorii dezbat, în grupuri, evenimente de interes public. Tot aici sunt aduşi condamnaţii, schingiurirea sau execuţia acestora împărţindu-i pe cei care asistă în tabere care exprimă cu voce tare argumente pro şi contra.

b. Formulele de adresare şi de salut, în strânsă legătură cu actele de limbaj şi maximele conversaţionale pe care le folosesc interlocutorii, oferă informaţii cu privire la statutul social, la relaţiile dintre ei, la mentalităţile şi diferitele nivele de cultură ale acestora.

Din analiza întreprinsă în acest capitol putem trage concluzia că în *Ciocoii vechi şi noi* predomină formulele de adresare asociate cu politeţea negativă, consecinţă a preponderenţei relaţiilor caracterizate prin inegalitate de putere. De remarcat că reverenţa, emfaza se exprimă cu predilecţie prin substantive de adresare, mai puţin prin pronume şi cu totul izolat prin pluralul politeţii.

Distanţa mare faţă de putere care caracterizează lumea proiectată în text reiese şi din faptul că în interacţiunile cu inferiorii, personajele fac apel la acte de limbaj directive, neatenuate, la ameninţări sau termeni peiorativi.

Semnificativ este, de asemenea, faptul că ipocrizia, falsitatea şi servilismul personajelor negative reies din asocierea formulelor de adresare reverenţios-emfatice (la care fac apel în interacţiunea cu personaje situate pe o poziţie superioară) cu acte de limbaj valorizante (*Face Flattering Acts*) şi cu supralicitarea maximei modestiei. Prin aceste strategii personajele urmăresc să-şi flateze interlocutorii, astfel încât să obţină bunăvoinţa acestora şi, ulterior, favoruri.

Intervenţiile servitorilor, ale ţăranilor şi târgoveţilor au o pondere cantitativ mai mică decât cele ale personajelor din clasele înalte ale societăţii, dar se poate observa preferinţa acestora pentru exprimarea directă a intenţiilor comunicative. Formulele de adresare şi de salut pe care aceştia le folosesc în interacţiunea cu personaje aflate în poziţii de superioritate se caracterizează, în general, prin non-reverenţă: diminutivizarea unor termeni de adresare, asocierea acestora cu forme verbale care indică familiaritatea, frecvenţa redusă a determinărilor de tip atributiv etc. Trăsăturile specifice limbajului popular, care îi separă de celelalte personaje, se manifestă şi la nivelul actelor de limbaj la care fac apel. În intervenţiile lor predomină urările, mulţumirile, scuzele, lamentaţia sau imprecaţiile.

Familiaritatea, intimitatea se reflectă în alegerea unor diminutive, a unor apelative afective dialectale şi populare. Constatăm, de asemenea, că, uneori, personajele care urmăresc să iasă în evidenţă în faţa unor egali (Dinu Păturică, Niculăiţă – vătaful de curte) fac apel la termeni depreciativi („Bree! Da proşti mai sunteţi!”), acte de limbaj directive (sfaturi) şi la argumentul expertului („Ascultă-mă pe mine, că sunt lup bătrân, am dat cu capul de pragul de sus şi am văzut pe cel de jos”).

În comunicarea de tip epistolar predomină formulele de început şi de încheiere protocolare, chiar în relaţiile pe axa orizontală. Canalul prin intermediul căruia se realizează comunicarea impune, aşadar, alegerea unor formule de adresare şi de salut specifice, diferite de formulările *ad-hoc* ale aceloraşi personaje.

c. Prima parte a ultimului subcapitol, care se sprijină pe o serie de concepte introduse de Erving Goffman ([1959] 2007), se referă la modalităţile prin care personajele din romanul lui Filimon urmăresc să-şi construiască o imagine

pozitivă şi să *gestioneze impresii*, în raport cu mentalităţile privitoare la comportamentul (inclusiv cel verbal) în societate şi în cadrul grupurilor sau categoriilor din care fac parte. În acest sens, putem constata că atât personajele cu poziţii înalte în societate, cât şi acelea cu aspiraţii de parvenire fac apel la o serie de strategii menite să le asigure prestigiul: menţinerea distanţei sociale şi etalarea *echipamentului expresiv*, fie că este vorba de însemne ale rangului şi bunăstării, de preocupări, atitudine sau limbaj. Se poate constata, de asemenea, că schimbările în ceea ce priveşte poziţia socială, atât în sens de ascensiune, cât şi în sens de regres influenţează, în mod semnificativ, reacţiile societăţii.

*Gestionarea impresiilor* desemnează o serie de strategii prin care personajele urmăresc fie să genereze, fie să evite declanşarea unor procese inferenţiale. Semnificative sunt în acest sens, gesturile studiate la care fac apel personajele, mai ales cele negative (Dinu Păturică, Chera Duduca, Chir Costea Chiorul), rolurile pe care aleg să le joace pentru a-i înşela pe ceilalţi.

Partea a doua a ultimului subcapitol se ocupă cu analiza unor fenomene de implicit care oferă indicii importante cu privire la mentalităţile unor personaje. Faptele de corupţie, scopurile şi acţiunile imorale sunt ascunse în spatele aparenţelor, în spatele *faţadei*. Complicitatea la înfăptuirea acestora, precum şi tabuurile sau prejudecăţile nu se exprimă direct, ci indirect, prin manipularea conţinuturilor implicite şi, adesea, prin vehicularea stereotipă a unor *implicaturi preconstruite* (maxime, proverbe, aluzii).

Ne-am oprit, de asemenea, asupra unor cazuri de ironie prezente în conversaţiile dintre personaje. La finalul analizei, putem constata că ironia apare, de cele mai multe ori, în acele situaţii în care un personaj urmăreşte să-şi demonstreze superioritatea şi să-şi exprime dispreţul faţă de un interlocutor care nu mai ocupă o poziţie privilegiată. În ceea ce priveşte mijloacele de expresie, în strânsă legătură cu încălcarea *maximei calităţii* (Grice 1975), ironia apare frecvent sub forma unui *clivaj de evaluare* (*evaluation gap)* (Kotthoff 2003), o inversare a semnificaţiei care rezultă din *simularea forţei ilocuţionare* a unui act de limbaj.

# 3. LIMBAJ ŞI MENTALITĂŢI ÎN ROMANELE LUI CAMIL PETRESCU

## 3.1. CONTEXTUL SOCIOCULTURAL. ROMANUL SUBIECTIV

Secolul al XX-lea a fost numit, pe bună dreptate, „secolul romanului". Scrierile care continuă tradiţia prozei obiective, prin investigarea unor medii sociale diverse, coexistă cu ceea ce René Marie Albérès ([1962, 1967] 1968: 126) numeşte „romanul-aventură artistică". Romancierii sunt acum preocupaţi de problema filozofică a condiţiei umane (Franz Kafka, Ernest Hemingway, Albert Camus), de analiza psihologică şi de explorarea subconştientului (Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf), de opoziţia timp obiectiv – timp subiectiv, de raportul dintre spaţiu şi timp, de ideea simultaneităţii unor momente succesive şi a repetabilităţii evenimentelor (Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel Garcia Marquez). Se produc transformări şi în planul formei romanului: dizlocarea naraţiunii şi schimbarea ordinii evenimentelor, trecerea naraţiunii de la persoana a treia la persoana întâi şi integrarea naratorului în roman, relativizarea punctelor de vedere şi construcţia de tip polifonic a romanului, interferenţa cu alte genuri, preluarea unor modalităţi specifice altor arte etc.

Inevitabil, metamorfozele pe care le înregistrează literatura universală nu rămân fără ecou în literatura română care, în perioada interbelică, reuşeşte să-şi confirme atât modernitatea[30], cât şi originalitatea. În poezie, primele manifestări ale procesului de sincronizare cu literatura occidentală se realizează prin simbolism. În proză, procesul este ceva mai tardiv. Însă, dacă în literatura universală distanţa dintre Balzac şi Proust, dintre romanul tradiţional şi cel modern, este de o sută de ani, în literatura română, Liviu Rebreanu şi Camil Petrescu sunt contemporani. Sorin Alexandrescu (1999: 135) vorbeşte despre un „paradox" al societăţii şi culturii române interbelice. În ceea ce priveşte scrierile literare, acesta derivă din faptul că romanele realiste clasice au apărut

[30] Referitor la formulele şi tehnicile narative din operele unor scriitori români din perioada interbelică, Sorin Alexandrescu (1999: 7) notează: „Mateiu Caragiale nu este departe de fraţii Goncourt, […] nici Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu de Virginia Woolf. Îi apropie trăsăturile intrinseci ale modernismului: cultul formei, interiorizarea personajelor în roman, rafinamentul limbajului şi al construcţiei textului, fundalul urban etc.". Similitudinile menţionate reprezintă un argument forte pentru aprecierea caracterului modern al operelor scriitorilor români.

aproape simultan cu acelea de tip proustian şi cu textele care doreau să distrugă ambele forme romaneşti.

Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu vor aduce la noi literatura „autenticităţii", romanul de analiză, personajul intelectual, jurnalul intim ca model romanesc şi mediul citadin ca sursă de inspiraţie. Acest din urmă aspect este promovat şi pe plan teoretic de Eugen Lovinescu care consideră că evoluţia romanului trebuie să urmeze evoluţia societăţii. În această privinţă, este binecunoscut faptul că, în perioada interbelică, procesul de urbanizare a României cunoaşte un puternic avânt.

Referitor la influenţa pe care anumiţi romancieri, filosofi sau artişti au avut-o asupra sa, Camil Petrescu vorbeşte de „momente" sau „acte de cataliză substanţială", ale căror urmări „sunt mai importante decât lectura a sute de volume" (*Vremea* 14 februarie 1943). Pentru Camil Petrescu, primul model literar şi teoretic este opera lui Marcel Proust. Într-un interviu din *Rampa* (1 aprilie 1935), autorul afirmă că „omul […] de care mă simt legat până la un soi de dizolvare e Marcel Proust şi opera lui. Am impresia că autorul seriei *À la recherche du temps perdu* anulează veacuri de literatură". În studiul „Noua structură şi opera lui Marcel Proust", scriitorul român, pornind de la constatarea că proza anteproustiană este „anacronică în raport cu noile concepţii ştiinţifice şi filozofice", propune un alt model ale cărui coordonate esenţiale sunt: „dizolvarea noţiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenţiei asupra actului originar, promovarea fluidului, a devenirii sufleteşti în locul staticului, a calităţii în locul cantităţii şi mai ales descoperirea acelei impresionante solidarităţi a momentelor sufleteşti, încât se ajunge la ideea de organicitate psihică şi de unicitate" (Camil Petrescu 1971: 19).

În primul rând, autorul „noului tip de roman" renunţă la omniscienţă. Artistul „nu poate povesti decât propria sa viziune despre lume". Pentru naratorul omniscient, „[…] casele par fără acoperişuri, distanţele nu există, depărtarea în vreme de asemenea nu. În timp ce pune să-ţi vorbească un personaj, el îţi spune în acelaşi context unde se găsesc celelalte personaje, ce fac, ce gândesc exact, ce năzuiesc, ce răspunsuri primesc" (Camil Petrescu [1936] 1971: 27, 32). Romanul tradiţional, cu narator omniscient, nu poate oferi decât o perspectivă demiurgică asupra existenţei. Intră în aceeaşi serie cu fizica newtoniană şi cu raţionalismul cartezian. În opoziţie cu acestea, Camil Petrescu menţionează teoria relativităţii, mecanica cuantică, intuiţionismul lui Henri Bergson, fenomenologia lui Edmund Husserl şi romanul lui Marcel Proust, pentru care primează incertitudinea şi relativul. Atât Husserl, cât şi Bergson „caută punctul de sprijin în conştiinţă şi nu în lumea exterioară, renunţând să mai caute în domeniul cunoaşterii vreun punct de reper dincolo de eu" (Camil Petrescu 1971: 20). În mod similar, scriitorul nu poate să deducă ceea ce se petrece în su-

fletul altuia, altfel decât prin analogie: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu…Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti. […] Orice aş face, eu nu pot descrie decât propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi" (Camil Petrescu 1971: 27). Romanul devine astfel unitar şi autentic, atribute care, în opinia lui Camil Petrescu, nu caracterizează proza scrisă la persoana a treia. De asemenea, discursul narativ modern nu-şi mai propune să fie „frescă" sau „cronică", portret sau fişă a unui „caracter". „Personajul substanţial, afirmă Camil Petrescu, nu reprezintă pe nimeni, este el. Este un tip semnificativ – nu reprezentativ" (*Timpul,* 10 aprilie 1943).

Dacă la Marcel Proust intuiţia ia locul raţiunii, la Camil Petrescu întâmplările şi stările de spirit trec prin filtrul luciditătii. Numai prin luciditate, consideră scriitorul român, se poate ajunge la cunoaştere, la adevăr. Luciditatea nu exclude însă „dicteul automat", modalitate narativă care se sprijină pe factorul subconştient. Autorul din *Patul lui Procust* îi cere lui Fred Vasilescu să-i ofere material pentru un roman, spunându-i să povestească „net, la întâmplare, totul ca într-un proces-verbal" deoarece, explică Autorul „cu adevărat, bănuiam mai interesante decât întâmplarea însăşi alunecuşurile din condei, digresiile" (Camil Petrescu [1933] 2001: 28).

Şi temporalitatea narativă trebuie să stea sub semnul autenticităţii. Pornind de la teza lui Henri Bergson conform căreia realitatea este „durată pură", Camil Petrescu consideră că singurul timp care conferă autenticitate este prezentul, în sensul de flux al conştiinţei, în care intră şi amintirile. În acelaşi timp, prozatorul trebuie să-şi urmeze propria trăire, fără a avea grija „stilului frumos": „În mod simplu, voi lăsa fluxul amintirilor. Dar, dacă tocmai când povestesc o întâmplare îmi aduc aminte, pornind de la un cuvânt, de o altă întâmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză şi povestesc toată întâmplarea intercalată. Dar dacă-mi strică fraza? N-are nicio importanţă. Dacă-mi lungeşte alineatul? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină – două, 30 ori 150 " (Camil Petrescu 1971: 37).

Numeroasele studii dedicate operei lui Camil Petrescu analizează în detaliu aspecte precum autenticitatea, substanţialitatea, anticalofilismul, influenţa pe care operele unor scriitori şi filosofi au avut-o asupra scrierilor sale, aspecte pe care, din motive de economie, n-am făcut decât să le enumerăm aici.

Deschiderea spre autocunoaştere, realizată în plan artistic prin confesiunea scrisă, reprezintă substanţa romanelor lui Camil Petrescu. Reflecţia filosofică şi analiza psihologică nu exclud însă apropierea de social. După cum afirmă Camil Petrescu, „opera de artă, care îşi pune preţul în acte de cunoaştere, trebuie să crească din substanţa socială, să aibă rădăcinile adânc înfipte în marea zbuciumare socială" (*Tribuna Poporului*, 12 ianuarie 1945). Dacă literatura presupune probleme de conştiinţă, atunci „trebuie să ai ca mediu o societate

în care problemele de conştiinţă sunt posibile" (*Viaţa literară*, 4 iunie 1927).

Scriitorul mărturiseşte că pentru fiecare roman are câte un dulap în care adună fişe, material documentar, cărţi, tăieturi din ziare, fotografii, lucruri care „constituie atmosfera unei epoci". Pentru a reda cu fidelitate îmbrăcămintea eroilor sau stilul pieselor de mobilier, Camil Petrescu consultă revistele şi gazetele de specialitate, chiar dacă „memoria funcţiona prompt". Personaje fictive şi personalităţi reale (Ion Pillat, Tony Bulandra, Ion Sârbu) se întâlnesc în paginile romanelor sale. Pentru a contura portretul lui Ladima din *Patul lui Procust* şi mentalitatea specifică scriitorului român, Camil Petrescu studiază cu atenţie „patru poeţi de astăzi, care circulă printre noi". Într-un interviu din *România literară* (4 februarie 1933), scriitorul afirmă că „ceea ce aş vrea să fie strict autentic este, mai cu seamă, atmosfera, unde n-aş putea admite nimic disparat, sub niciun cuvânt […] ambianţa care îmbrăţişează viaţa literară, gazetărească, politică şi financiară". În *Patul lui Procust,* Autorul menţionează că este interesat, mai cu seamă, „de cadrul, atmosfera şi materialul întâmplării" pe care Fred Vasilescu urmează să o relateze (Camil Petrescu [1933] 2001: 27).

Lumea din romanele lui Camil Petrescu este o lume citadină, o lume în care personajele merg la teatru, la restaurante şi cafenele, vizitează expoziţii de pictură, au preocupări artistice, încearcă să fie în pas cu moda sau dezbat probleme politice şi culturale. În *Ultima noapte de dragoste întâia noapte de război,* Ela şi Ştefan participă la „sărbători în familii de cunoscuţi", sunt invitaţi la „conacuri de prieteni", merg la Flora şi la grădini de vară, participă la „grandioase" bătăi de flori la şosea. Ela are grijă să-l echipeze pe Ştefan cu batiste fine de olandă, cravate noi, cămăşi de soie-écrue, căci, spune ea, neglijenţa în îmbrăcăminte e indice de „lipsă de rasă". Merg cu „banda" la şosea, în excursii cu prietenii „sportmen" la Predeal, la vie, ies la plimbare pe bulevard sau la cursele de cai. La masă, comandă „pâté de foie gras", iar femeile caută cel mai rar parfum, „Quelques fleurs". Doamna T. vizitează o expoziţie de avangardă, varianta românească a celebrelor saloane pariziene suprarealiste. Fred Vasilescu are „o situaţie mondenă", e aviator şi pasionat de automobile. Fiind, în acelaşi timp, expert în moda vestimentară, observă cu uşurinţă diferenţa dintre materialele ieftine din care sunt confecţionate rochiile Emiliei şi rafinamentul în materie de vestimentaţie al doamnei T. Femeile sofisticate, spune Fred Vasilescu, ştiu că „un costum de baie nu se ia la întâmplare din întâiul magazin, ci se studiază din vreme, ca o rochie, după revistele la modă" şi îi ţine lui Ladima o lecţie despre necesitatea de a urma moda. Pentru aceia care fac parte din „lumea bună" tot moda prescrie felul în care să-şi petreacă timpul liber. Prin urmare, aceştia îşi fac „un punct de demnitate" din a părăsi Bucureştiul vara, pentru a merge la mare sau la munte. După o zi la plajă, care

presupune îmbrăcăminte lejeră pentru toţi, ierarhia socială se restabileşte la restaurantul Popovici de la Movilă, unde se dansează tangoul argentinian. În funcţie de modă se stabilesc şi regulile de comportament în timpul dansului („Nu vorbeam niciodată, bineînţeles, în timpul dansului") sau regulile pe care trebuie să le respecte un bărbat atunci când invită o femeie la dans („După război, până anul acesta, «moda» permitea să inviţi la dans o femeie fără s-o cunoşti, chiar atunci când era cu bărbatul ei, pe care, nici pe el nu-l cunoşteai") (Camil Petrescu [1933] 2001: 72-82).

În perioada interbelică, schimbarea la nivelul mentalităţilor şi al stilurilor de viaţă impune şi o (re)organizare a spaţiului, a mediul urban. Doamnei T. nu-i place Bucureştiul şi declară că preferă să hoinărească pe străzile din străinătate unde „totul e larg… poţi respira în voie… Nu-ţi împiedică prea mult privirea, să zicem, case ieşite în mijlocul străzii. Nu te apasă nimic. Totul e curat… înalt… spaţios…". Într-un articol, care preia o parte din ideile prezente în mai toate manifestele arhitecţilor modernişti români, Ladima vine cu o propunere: Capitala ar trebui să se mute de la Bucureşti la Feldioara. „Bucureştii, spune acesta, sunt un oraş cu ierni cumplite şi veri care descompun, de căldură. Canalizarea e primitivă şi complicată, pentru că urmează străzi sucite. Veşnic, reparaţii vor împiedica prin tranşee circulaţia. Împrejurimile sunt mocirle şi praf. Nu e loc de recreaţie şi înviorare. În afară de frumuseţea cerului înalt, totul terfeleşte imaginaţia… Dâmboviţa e meschină, ca un şanţ de lături… Din iunie până în septembrie oraşul acesta miroase ca o ladă de gunoi. Apa de băut îi vine de departe, iar uzinele electrice vor trebui să întindă cabluri de sute de kilometri, peste munţi şi dealuri. În treizeci de ani, circulaţia va deveni atât de complicată, încât străzile actuale vor putea sluji numai pietonilor" (Camil Petrescu [1933] 2001: 68). Fred Vasilescu preferă „structurile în mişcare", marile bulevarde din străinătate, micii zgârie-nori din beton şi din sticlă. În plimbările sale, descoperă însă că Bucureştiul se transformă, că modelul occidental începe să-i ia locul celui oriental. „Mă duc oriunde se deschide o stradă nouă, spune acesta. Aştept perspectiva viitoare cu pasiunea cu care jucătorul filează cartea […]. Mă opresc şi fac tot soiul de ipoteze asupra aspectului pe care îl va avea noua stradă după reconstruirea pavajului". Ceea ce-l interesează pe Fred Vasilescu este, mai cu seamă, tranziţia de la un „moment vechi" la unul nou. Într-una dintre aceste plimbări, admiră casa fără acoperiş care fusese demolată pentru deschiderea bulevardului Brătianu: „Casei din dreptul străzii Regale îi ridicaseră acoperişul şi rămăsese acum aşa, cu pereţii tapetaţi între care fusese viaţa de familie, de s-ar fi putut uita cineva de la etajul casei Visante să vadă înăuntru, ca într-un corp omenesc, deschis pe masa de operaţie. Negreşit, mobilierul nu mai era, dar albastrul tapetului închisese scene de viaţă: iubire, necazuri, naşteri, vizite; era întreagă soba la gura căreia

stătuse desigur vreo femeie gânditoare, alăturea era soneria mică în perete" (Camil Petrescu [1933] 2001: 32, 33).

În romanele lui Camil Petrescu, stilurile de viaţă au drept etalon modelul occidental. În ceea ce priveşte mentalităţile unor personaje sau ale unor categorii de personaje, şi acestea se reflectă adesea prin raportare la opoziţia oriental – occidental. În *Ultima noapte de dragoste*, Ştefan Gheorghidiu vorbeşte despre compatrioţii săi care „[…] par să fie, ca toţi orientalii, de un vulgar şi aprig senzualism", căci, „ceea ce nu se poate obţine pe cale sufletească şi de constrângere a conştiinţei se obţine uşor prin femei, care, dacă ştiu să se refuze şi să manevreze cu trandafirul roşu, nu cunosc refuzul". Pe aceeaşi pagină, Gheorghidiu notează: „Din lupta pentru existenţă derivă toate tragediile românilor", „[…] viaţa e infinit mai uşoară ca în Apus pentru cei mediocri, ca şi pentru canalii", dar mai grea decât oriunde în lume „pentru cei care vor să rămână cinstiţi" (Camil Petrescu [1930] 1997: 44).

După război, majoritatea răniţilor aleg să meargă în câteva spitale mari din Bucureşti pentru că li se spune că vor fi îngrijiţi de doamne din înalta societate, aşa cum se practică în Occident. „[…] Era adevărat, afirmă naratorul. Dar ceea ce deosebeşte o societate de civilizaţie de una de cultură e că lumea ei imită şi practică pasionat şi cu entuziasm toate formele celei de cultură, fără să aibă stăruinţa de a duce lucrurile până la capăt şi nici curajul de a suporta toate consecinţele. Câtă vreme serviciul în spitale nu contrazicea niciuna din înclinările acestor doamne, ba încă le favoriza ocazii noi şi decor inedit, ele au umplut cu surâsuri şi alba lor prezenţă sălile cu răniţi. Dar am văzut, câteva doar, mai târziu, curăţind în spitalurile de la Iaşi, în după-amiezi pustii de iulie, răni puturoase" (Camil Petrescu [1930] 1997: 244).

Referitor la opinia publică românească, Fred Vasilescu notează că „opinia publică la noi, e incapabilă de discernământ, dar în acelaşi timp şi mult mai sensibilă ca orice altă opinie publică", mai ales la ridicol. Comparând situaţia cu ceea ce a văzut cât timp a fost în legaţie la Londra, Fred Vasilescu observă că „nicăieri nu sunt mai puţini maniaci, adică în realitate mai puţini oameni cu viaţă interioară ca la noi" şi că „englejii, francezii, germanii şi nordicii dau poate cel mai mare număr de maniaci". Cum „mai toţi oamenii mari au avut manii" sau, altfel spus, „curajul să treacă puţin drept ridicoli", aceştia ar fi, spune Fred Vasilescu, pierduţi, într-o ţară „incapabilă de discernământ şi aprofundare" (Camil Petrescu [1933] 2001: 127).

În opinia lui Carmen Muşat (1998:45), Camil Petrescu face parte dintr-o generaţie de scriitori care „îşi mărturiseşte interesul crescând pentru tot ceea ce înseamnă evoluţie spirituală în plan universal". Pentru Camil Petrescu, această evoluţie spirituală se poate realiza numai prin „intelectualizare" (intelectul fiind „un principiu catalizator al istoriei") şi printr-o ierarhizare a valorilor. Într-un interviu, în care reia o parte dintre ideile din *Teze şi antiteze*, Camil Petrescu afirmă că „istoria şi cultura trebuie să renunţe printr-o sforţare lucidă,

la idolatrizarea formelor tradiţionale" şi să „[…] realizeze valori care să-i rămână proprii doar ca titlu istoric, dar care să aibă valoare universală". Scriitorul român consideră, de asemenea, că „valorile sunt, sub condiţia ierarhizării, momente structurale ale conştiinţei universale […]. Destinul neamului românesc este să se insereze acelei substanţialităţi […] care e conştiinţa universală. Dialectica evoluţiei spre acest Destin implică un sistem întreg de existenţe vehiculare: corpul fizic, persoana, familia, breasla, patria regională, naţiunea […]" (Interviu în *Da şi Nu*, 15 iulie 1936). Aceste aspecte, dar şi altele, sunt supuse analizei în romanele sale. Discursul personajelor-narator trimite la: raportul identitate – alteritate; familia restrânsă – familia extinsă; moralitate, căsătorie şi avere; situaţia politică; problemele războiului modern (sociologia, psihologia, tactica militară); mecanismul presei; condiţia socială a intelectualului etc. Subordonate culturii şi „micii istorii", acestea reflectă valori, mentalităţi şi stiluri de viaţă.

## 3.2. STRATEGII NARATIVE ÎN ROMANELE LUI CAMIL PETRESCU – O ABORDARE PRAGMATICĂ

### 3.2.1. Vocea auctorială şi statutul naratorului

Coordonatele fundamentale ale noului tip de roman, pe care Camil Petrescu le schiţează în lucrările sale teoretice, se reflectă, mai cu seamă, în romanele *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* şi *Patul lui Procust*. Într-o conferinţă la Ateneul Român, autorul menţionează că „din cele două romane, unul reprezintă o tehnică iar celălalt e pe alt plan". Tehnica este ilustrată de *Patul lui Procust* iar *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este mai degrabă un roman de tranziţie între cele două modele, cel tradiţional şi cel modern.

Dacă în proza tradiţională, naratorul omniscient nu comunică cu lumea proiectată în text, în romanele lui Camil Petrescu, raportul narator – personaj – univers diegetic se modifică, se nuanţează şi se ambiguizează. Unele studii de critică literară sau de naratologie care analizează statutul personajului-narator în romanele lui Camil Petrescu merg până la o suprapunere totală între *vocea* care narează şi *vocea* personajului, în vreme ce altele pun semnul egalităţii între *vocea* personajului-narator şi *vocea* autorului. Ovid S. Crohmălniceanu (1984: 165-210) afirmă că în *Ultima noapte de dragoste…*, anumite elemente din biografia lui Camil Petrescu pătrund în roman, „vocea autorului confundându-se cu aceea a naratorului". Ulterior menţionează că, prin trimiteri la lumea extratextuală, „suntem împinşi chiar de textul naraţiunii către o identificare

a personajului cu autorul". Analizând problema *vocii* din perspectiva pragmaticii şi a teoriei enunţării, vom arăta că diversele ipostaze enunţiative nu trebuie confundate, chiar dacă acestea comunică şi se influenţează reciproc.

În ceea ce priveşte personajul-narator din *Ultima noapte de dragoste…*, Camil Petrescu afirmă că „[…] Gheorghidiu nu sunt eu […] aproape toate gesturile şi cele mai multe incidente sunt culese din mediul în care am trăit şi asta duce la confuzii […]. Eroii mei nu sunt fotografii după natură. Structura sufletească a fiecăruia este o rezultantă a structurilor sufleteşti ale mai multor persoane, nu spun că eu m-am exclus" (Interviu în *Rampa*, 4 decembrie 1930). În prefaţa la ediţia din 1956 a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* autorul menţionează însă că, dacă prima parte a acestui roman e o „fabulaţie", cea de-a doua „este construită după memorialul de campanie al autorului, împrumutat cu amănunte cu tot, eroului. […] Deşi ar fi vrut să îndrepte unele scăpări din condei, autorul a preferat să lase textul aşa cum a fost în 1930, ca paginile lui să aibă cât de cât şi o funcţie documentară".

Statutul personajului-narator este şi mai ambiguu în *Patul lui Procust*. Autorul, narator şi personaj în acelaşi timp, trimite direct, în unele note de subsol, la scrierile lui Camil Petrescu („Aş fi fost bucuros să apară [Doamna T. *n.n.*] în *Act Veneţian*", „Era [Fred Vasilescu *n.n.*] fiul acelui mare industriaş pe care l-am numit convenţional în romanul meu *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Tănase Lumânăraru"), pentru ca ulterior să precizeze că „E de prisos să mai atragem luarea-aminte că tot romanul acesta e ficţiune pură. Chiar dacă unele întâmplări aici anonime sunt născute prin sugestie, dintr-altele care s-au întâmplat aievea, dimpotrivă toate numele autentice, citate negru pe alb, fie al autorului, fie dintre cele cunoscute, corespund unor momente strict imaginare. Acest «dosar de existenţe», se înţelege de la sine, este închipuit tot, şi numai unele necesităţi de convenţional, pe care le impune tiparul, ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înşele" (Camil Petrescu [1933] 2001: 129).

După G. Genette ([1991] 1994), în ceea ce priveşte relaţia dintre instanţele autorului şi cele ale personajului, povestirea ficţională se bazează, în general, pe deosebirea dintre ele. Referitor la identitatea dintre autor şi narator, aceasta este valabilă numai în cazul povestirii factuale, în vreme ce deosebirea dintre cele două instanţe caracterizează povestirea de ficţiune. Pe de altă parte, problema identităţii sau a lipsei de identitate dintre narator şi personaj se pune în aceiaşi termeni în ambele domenii şi trimite la opoziţia povestire heterodiegetică – povestire homodiegetică[31].

[31] Concept introdus de G. Genette (1972) pentru a desemna naraţiunea în care naratorul este în acelaşi timp şi protagonist al acţiunii.

În teoria enunţării, aşa cum este aceasta înţeleasă de O. Ducrot, vocea responsabilă de enunţare (narare), este aceea a locutorului, în vreme ce vocea Enunţiatorului (personajul a cărui povestire exprimă opiniile) nu se confundă în mod necesar cu aceea a locutorului/naratorului (*cf.* J. Moeschler şi A. Reboul [1994] 1999: 402). În acest sens, este semnificativ că uneori, în romanele lui Camil Petrescu, comentariile naratorului referitoare la actele de vorbire ale unui Enunţiator (el însuşi în ipostaza de personaj) apar între paranteze care marchează grafic diferenţa de perspectivă asupra aceluiaşi element al istoriei: „Dar ce? Crezi că asta nu-i filozofie? Să ştiu dacă mă iubeşti sau nu? (Când îmi dau seama acum cât de puţin bănuiam ce sens profund avea să aibă într-o zi această afirmaţie pentru mine, ce înnebunitoare problemă fără soluţie avea să-mi puie, cât aveam să-mi repet întrebarea la nesfârşit, îmi vine să surâd melancolic de seninătatea cu care glumeam atunci […])" (Camil Petrescu [1930] 1997: 52).

Necesitatea de a separa planurile enunţării îşi găseşte o justificare şi în teoria lui Jaap Lintvelt ([1981] 1994: 39) cu privire la *punctul de vedere*. Spre deosebire de cercetătorii care afirmă că, în cazul naraţiunii la persoana întâi, se produce o asimilare funcţională între narator şi personaj, Jaap Lintvelt consideră că „dihotomia între narator şi actor se menţine […], căci înlăuntrul personajului va trebui să facem o distincţie între personajul-narator, asumându-şi funcţia narativă şi personajul-actor, îndeplinind funcţia de acţiune". Naratorul îşi asumă funcţia de reprezentare (funcţia narativă) şi funcţia de control (funcţia de regie), „fără a îndeplini vreodată funcţia de acţiune, în timp ce actorul se află întotdeauna înzestrat cu funcţia de acţiune şi privat de funcţiile de narare şi control".

La Camil Petrescu, autenticitatea se manifestă atât prin incertitudine, cât şi prin verosimil, cu implicaţii în ceea ce priveşte *punctele de vedere* şi *perspectivele* din text şi asupra textului. Raportul care se stabileşte între diferitele instanţe enunţiative, instanţe cărora, aşa cum afirmă Lintvelt, le corespund funcţii diferite, impune o operaţie de separare a *vocii* autorului de *vocea* care narează, precum şi o separare a acestora de *vocea* care se amestecă sau comunică cu celelalte în planul diegetic. Distincţia este cu atât mai importantă pentru analiza de faţă care îşi propune să studieze felul în care mentalităţile se reflectă în limbaj, modalităţile prin care Enunţiatorii, prin asumarea responsabilităţii enunţiative sau prin distanţare, se înscriu în mesaj şi se raportează la acesta.

În altă ordine de idei, relaţia dintre discursul literar şi ceea ce îi este exterior atinge problema auto-referenţialităţii. Mihail Bahtin ([1973] 1982: 197) subliniază că „discursul indiscutabil al autorului, fiind polemic şi apologetic, adică opunându-se, ca limbaj special altor limbaje ale plurilingvismului, se concentrează, într-o anumită măsură, asupra lui însuşi, cu alte cuvinte, nu numai că reprezintă, ci se şi reprezintă". În romanul modern, unele replici ale

personajelor sau unele fragmente de discurs proiectează „în oglindă" sau anticipează opera ca întreg şi trimit astfel la concepţia autorului în ceea ce priveşte practica scrisului. În acest sens, anumite pasaje din romanele lui Camil Petrescu au intrat în categoria discursurilor de teorie şi critică literară, fiind definite drept artă poetică. Mariana Neţ (1989: 82) afirmă că, în cazul discursului de tip narativ, arta poetică este „[…] naraţiunea despre cum se scrie o naraţiune, […] actul de a nara – cu toate condiţiile sale pragmatice".

Dacă analizăm, din perspectivă pragmatică, anumite replici ale personajului-narator considerate a fi artă poetică, se poate observa că decizia de a vorbi în nume propriu este, în fond, aceea de a respecta *principiul sincerităţii*: „un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectele neînsufleţite […]"; „[…] fii sinceră cu dumneata însăţi până la confesiune". *Principiul sincerităţii* este supralicitat în defavoarea *legii modalităţii* („Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie […]) şi a *legii exhaustivităţii* („Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cât mai mult, chiar când ţi-ar părea încărcat ori de prisos, fii prolix, cât mai prolix", „Povesteşte net, la întâmplare, totul ca într-un proces verbal (Căci, cu adevărat, bănuiam mai interesante decât întâmplarea însăşi, alunecuşurile din condei, digresiile)" (Camil Petrescu [1933] 2001: 8, 9, 27).

### 3.2.2. Asumarea responsabilităţii enunţiative. Distanţarea. Punctul de vedere

În romanele lui Camil Petrescu, personajul-narator este acela care luminează universul imaginat în text, un univers proiectat prin prisma acestei subiectivităţi care oferă viziunea sa asupra lumii. În afara organizării egocentrice a deixisului, prin care Enunţiatorul devine centru deictic al enunţării, *discursul modal* (*cf.* Lintvelt *loc. cit.)* reprezintă o altă concretizare a poziţiei acestuia, în raport cu „istoria", cu actorii implicaţi şi cu propria vorbire. Printre cele mai frecvente mijloace lingvistice care declanşează presupoziţia *punctului de vedere* al naratorului se numără (*cf.* Pană Dindelegan 1985, 1992; Zafiu 2002; Ştefănescu 2007; GALR II 2008):

- modalizatorii epistemici (factivi) şi sintagmele propoziţionale cu valoare de certitudine: „Apăsarea asta, de a nu cunoaşte ceea ce se întâmplă înainte, *ştiu* acum că e, în război, pentru unii de neîndurat […]"; „[…] *nu se poate însă tăgădui că* în arta decorativă […] a creat «stilul epocii» […]"(Camil Petrescu [1930] 1997: 158; [1933] 2001: 207, 215).
- modalizatorii de opinie şi formulele modalizatoare de tip non-factiv folosiţi atât pentru a exprima judecăţi modale („[…] ba *cred* că

niciodată n-ar trebui să folosească, vorbind, persoana a treia […]"; „Nu vreau să spun că toţi maniacii au viaţă interioară, dar ţin să afirm că, *după părerea mea*, […] orice om cu viaţă interioară trebuie să-şi organizeze traiul de toate zilele […]"), cât şi pentru a formula ipoteze („*Cred* că toţi, în sinea lor, au repetat: au dreptate cei care-l cred fenomenal pe Nae asta"; „[…] *Socot* că el se amăgea cu oarecare luciditate"; „*Cred* că el şi-a dat seama că opinia publică, la noi, e incapabilă de discernământ, dar în acelaşi timp şi mult mai sensibilă ca orice altă opinie publică"; „Şi *cred* că e şi uşor de constatat din istorie că mai toţi oamenii mari au avut manii") (Camil Petrescu [1930] 1997: 61, 113; [1933] 2001: 127, 196);

- modalizatorii de opinie, urmaţi de elemente care introduc glose: „Nicăieri nu sunt, *cred eu*, mai puţini maniaci, *adică* […] mai puţini oameni cu viaţă interioară ca la noi"; „*Găsesc* împotriva convingerilor obicinuite, că tocmai a nu urma « moda», *adică* a nu fi îmbrăcat ca toată lumea, e o dovadă de vanitate puerilă" (Camil Petrescu [1933] 2001: 127, 169);
- adverbele de atitudine propoziţională a certitudinii: „A crede că iubirea sufletelor e o astfel de combinare simplistă înseamnă, *fireşte*, a discuta ca toată lumea, prosteşte […]"; „*Fireşte că* viaţa ar fi atroce în asemenea societate"; „*Neîndoios că* din pricina femeilor superioare se suferă mai mult, mult mai adânc şi sub forme care ţin de un desfiinţător sadism psihologic"; „*Evident că* era în această putere ceva din pasiunea care o făcuse să asculte un curs întreg de calcul diferenţial […]" (Camil Petrescu [1933] 2001): 44, 219, 228; [1930] 1997: 29);
- formulele modalizatoare de certitudine cu verb copulativ „a fi", în enunţuri cu valoare de confesiune: „*E adevărat, trebuie să spun, că* libertatea cuvântului şi a gestului nu erau niciodată jignitoare la marea comediană"; „Mai mult mă nemulţumea pasiunea cu care nevastă-mea discuta afacerile şi atenţia matură cu care cântărea totul. […] era în această putere ceva din pasiunea care o făcuse să asculte un curs întreg de calcul diferenţial, tot pentru mine; *nu e mai puţin adevărat* că în acest interes al tinerei mele neveste pentru afaceri, vedeam vechiul instinct al femeilor pentru bani" (Camil Petrescu [1930] 1997: 29, 41).
- grupurile nominale prepoziţionale cu valoare de adverbe prepoziţionale de certitudine: „Dorea *fără îndoială* ca adăpostită de griji, să se despartă de mine"; „[…] Această trăire în trecut, aprig şi voluptos dureroasă, ţine, *fără îndoială*, de ordinul vegetativ" (Camil Petrescu [1930]1997): 125); ([1933]2001: 215).

Ariadna Ştefănescu a arătat că, în limba română, clasa formulelor modalizatoare de incertitudine este mai săracă din punct de vedere lexical decât aceea a formulelor modalizatoare de certitudine. În consecinţă, aceasta „dovedeşte că există o ierarhie a preferinţelor semantice care este orientată mai mult în direcţia pozitivă" (Ştefănescu 2007: 143). Cu toate acestea, pentru naraţiunea homodiegetică, modalizatorii de incertitudine, cei de opinie, mărcile evidenţiale au o miză importantă, fiind mijloacele lingvistice care reflectă faptul că naratorul îşi acceptă limitarea propriei percepţii. Spre deosebire de romanul heterodiegetic, în care naratorul este comentatorul şi, în acelaşi timp, psihologul personajelor sale, personajul-narator din romanele lui Camil Petrescu se rezumă la introspecţie, gândurile, credinţele şi sentimentele celorlalţi rămânând sub semnul incertitudinii. În cele două romane în discuţie, incertitudinea, procesele mentale inferenţiale sau deductive se exprimă prin:

- modalizatori şi formule modalizatoare de incertitudine: „*Nu ştiu* dacă am dreptate să trag concluzia că oamenii problemelor mari sufleteşti sunt tocmai dimpotrivă: neliniştiţi de calea destinelor care li s-au încredinţat şi faţă de vinovaţii mari, atunci când e vorba de soarta colectivităţii […]"; „*Nu pot să-mi dau seama* ce efect are asupra altor bărbaţi vulgaritatea voită […] dar mie îmi înfăţişa şi mai mult prostia acestei actriţe" (Camil Petrescu [1930] 1997: 45); ([1933] 2001: 49);
- modalizatori evidenţiali inferenţiali care vehiculează dubiul: „Dacă […] Ionel Brătianu nu l-a mai luat în noul minister din august, e *poate* şi rezultatul acestei beşteleli care uluise publicul […]"; „Tânărul Fred Vasilescu […] era aţaşat la legaţia din Londra (*probabil că* îşi închipuia că pe baza meritelor proprii)" (Camil Petrescu [1933] 2001: 82, 129);
- modalizatori cu funcţionalitate dublă, evidenţială şi epistemică, folosiţi în enunţuri în care libertatea de a performa un act de vorbire depinde de acordarea permisiunii, iertarea îndrăznelii, sau acceptarea unei opinii: „*Mi se pare însă, dacă mi-e permis şi mie*, un profan, să am păreri în această privinţă, *că* […] acest cubism e poate caraghios când desenează capete din triunghiuri […]" (Camil Petrescu [1933] 2001: 207).
- marcatori discursivi care introduc presupoziţii şi orientează interpretarea, însoţiţi uneori de adverbe evidenţiale perceptuale: „*Totuşi parcă* Emilia exagerează" (Camil Petrescu [1933] 2001: 62, 68); „Nu sunt religios […] *totuşi*, ceea ce are, zguduitor de profund, catolicismul e această dogmă, că soţul şi soţia sunt predestinaţi de la facerea lumii, că peste catastrofele vieţii, uniţi şi egali unul cu altul,

faţă-n faţă unul cu altul, ca în această viaţă, vor fi şi în veşnicia viitoare. E şi una dintre cele mai frumoase imagini create de gândirea omenească" (Camil Petrescu [1930] 1997: 68).

Folosirea termenilor apreciativi sau a comparaţiilor cu sens evaluativ reprezintă o altă modalitate lingvistică care reflectă atitudinea personajului-narator faţă de lumea construită în text: „Era numai o banală şi lacomă cocotă, fostă servitoare, care nu cunoştea *Dama cu camelii* nici măcar din traducerea apărută în «Biblioteca pentru toţi», dar care, cu uşurinţa levantinilor ori a specimenelor inferioare, frumoasă, neasemănat machiată, imita la perfecţie modelele ajunse aci din a treia, a patra mână (când sensul şi conţinutul se evaporează şi când imitatorul nu mai ştie măcar pe cine imită)"; „O îmbrăţişare adevărată a corpurilor e frumoasă ca o convorbire între două inteligenţe, în care niciun moment una nu pierde înţelegerea cu cealaltă, sau ca o carte citită cu pasiune, în care fiecare amănunt e priceput şi justificat"; „O convorbire e aşa, ca jocul acela al figurii de pe dosul oglinjoarei: când nu izbuteşti să potriveşti cele cinci mărgeluşe albe în gura turcului, dacă eşti înţelept începi să-i admiri mustăţile" (Camil Petrescu 1930]1997: 109); ([1933] 2001: 42, 47).

În strânsă legătură cu aspectele analizate mai sus, actele de limbaj din discursul personajelor-narator care trimit la credinţe, opinii sau atitudini ale acestora cu privire la lume în general, la „istorie" sau actorii implicaţi sunt cel mai adesea *reprezentative directe*: *aserţiuni/negaţii* („Nu putem avea în simţuri, şi deci în minte, decât ora şi locul nostru. Restul îl înlocuim cu imagini false, convenţionale, care nu corespund la nimic, sunt cel mult o simplă firmă provizorie"); *deducţii/inducţii* („Trei nule puse înaintea cifrei una sau după ea, nu înseamnă acelaşi lucru"); *comparaţii/asocieri* („Ladima […] nu putea fi numit, de pildă, membru în niciun consiliu de administraţie, aşa cum sunt numiţi şi încasează jetoane oameni care n-ar putea să scrie exact titlul mai complicat şi mai nuanţat al vreunei instituţii, în consiliul căreia figurează"); *evaluări/aprecieri* („E greşit să socoţi că la firile mediocre inteligenţa rămâne deasupra intereselor"; „E iritant de indiscret şi inelegant să-ţi auzi numele strigat într-un restaurant"; „Revederile acestea sunt penibile prin începuturile convorbirii"); *prezumpţii* („Poate din politeţă faţă de Mouthy, poate din timiditate, poate fiindcă vrea să evite familiaritatea înghesuielii, […] Lena Coremati întârziase să se suie în maşină"; „S-ar putea să nu fie vorba decât despre o simpatie anume […]"; „Taina lui Fred Vasilescu merge poate în cea universală, fără niciun moment de sprijin adevărat […]) (Camil Petrescu ([1930] 1997: 45, 246); [1933] 2001: 21, 74, 80, 130 253, 259);

*Actele de limbaj reprezentative* sunt performate uneori cu ajutorul *întrebărilor speculativ-meditative*: „Dacă e o simplă coincidenţă […] ca atâtea în viaţă?";

„Pe potecile lunecoase ale amănuntelor şi ale interpretărilor va găsi reazem şi o mai adâncă dezlegare? Va afla ceva mai multă împăcare decât acea sete, care nu se poate potoli în vis? De altfel, când e un acord aproape unanim asupra relativităţii spaţiale, de ce n-am crede că sistemul de repercutare al cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut" (Camil Petrescu [1930] 1997: 250 ; [1933] 2001: 259).

În ceea ce priveşte *actele de limbaj expresive*, Anca Măgureanu (1986: 363-371) consideră că acestea „[…] sunt o subclasă de acte reprezentative, diferenţiate de un obiect specific al reprezentării: sentimente, stări afective" şi operează o distincţie între „o […] subclasă de acte expresive izolate prin caracterul lor accentuat ritualizat (un prim argument ar fi existenţa unor formule convenţionalizate) şi dialogic (ele constituie exprimarea unei reacţii a locutorului faţă de un act, un eveniment la care participă receptorul)" şi o a doua subclasă, aceea a „actelor de exprimare a unor stări afective resimţite de emiţător, indiferent de sursa acestor stări şi, aparent, fără intenţie de stabilire a unei relaţii discursive cu un receptor". Cercetătoarea afirmă că această a doua subclasă de acte formează, în primul rând, „obiectul mimesisului discursului literar liric", actele expresive regăsindu-se ca atitudini modale şi în discursul de tip narativ şi descriptiv.

Astfel, dacă în naraţiunea homodiegetică, enunţarea se concentrează mai ales asupra stărilor afective, asupra lumii interioare, putem considera ca fiind îndreptăţită apropierea discursului narativ modern de discursul liric. Afirmaţia noastră este justificată de prezenţa în romanele lui Camil Petrescu, atât a enunţurilor cu verbe *sentiendi* („Simt că ameţesc, că mi se deschide o perspectivă uluitoare, deşi dorită, ca putinţa de a merge a paraliticului, culcat în faţa altarului pentru maslu"; „Simţeam o mulţumire potolită că am făcut o faptă bună"), cât şi a unor acte expresive care aparţin celei de-a doua subclase descrise de Anca Măgureanu, pe care cercetătoarea le defineşte drept „acte de discurs indirecte", realizate prin „enunţarea stării afective motivante" (Măgureanu *loc. cit.*): „[…] dacă mă răsucesc de durere e tocmai din cauza spectacolului pe care-l dă ea, fiind atât de ridicolă că suferă"; „Mă chinuiam lăuntric ca să par vesel, dar nu puteam suporta prea mult minciuna şi ochii îmi deveneau de la ei trişti"; „Eram stânjenit de parcă numai în strâchini călcam"; „Mi-era ruşine de rolul grotesc, de siluit de o femeie […]"; „Sunt într-o clipă năpădit de un sentiment uitat, care mă pătrunde tot, ca o erupţie pe întreaga piele"; „Rămân uimit, am o tresărire, când aud numele ăsta, dar mă opresc numaidecât, căci altfel nu mai aflu nimic" (Camil Petrescu [1930] 1997: 16, 28 40, 65 ; [1933] 2001: 36, 49, 167).

M. Bahtin ([1963] 1970: 256) afirmă că „raporturile dialogale pot exista nu numai între exprimări (relativ) întregi; noi putem aborda prin dialog orice

parte de exprimare având un înţeles, ba şi cuvântul izolat dacă nu este receptat ca un cuvânt impersonal din limbă, ci ca un semn al unei poziţii logice, străine, ca exponent al unei exprimări aparţinând altcuiva, cu alte cuvinte dacă sesizăm în el un glas străin. Drept care raporturile dialogale pot pătrunde înăuntrul unui cuvânt izolat, dacă două glasuri se ciocnesc în el într-un dialog […]".

Dialogismul şi polifonia se realizează prin diversele modalităţi reproductive ale vorbirii, desemnate prin termenul generic de *discurs raportat*. În romanele lui Camil Petrescu predomină ceea ce G. Genette (1972) numeşte „discurs interior"[32], care cuprinde monologul interior şi stilul indirect liber.

Pe lângă dialogurile propriu-zise care indică prezenţa altor *voci* şi *puncte de vedere*, notăm ca fiind semnificative, din punct de vedere cantitativ, atât expresiile declarative, cu valoare evidenţială, de atribuire a opiniei („E adevărat că deşi venisem dintr-un oarecare snobism, eram totuşi acolo pentru o manifestaţie de artă şi numai incidental acum arta şi tot restul lumii erau trecute într-o zonă de interese limitate, *cum era expresia la modă* […]"; „Gândul că am «marşat» (*vorba colonelului*) făcea să-mi fiarbă mai mult sângele"; „Un proverb e de părere că dacă vrea să-şi înece câinele, ţăranul spune că e turbat"), cât şi acelea în care, prin ghilimele, discursul personajelor-narator semnalează preluarea polemică a cuvintelor „altuia". Expresiile marcate într-un fel sau altul oferă indicii importante pentru felul în care reiese din limbaj mentalitatea unui anumit personaj sau a unei anumite categorii de personaje, faţă de care personajele-narator se distanţează: „Mi-era penibil, dar ăsta era un «spirit» în genul lui […]", „Era «încă una de-a lui Nae Gheorghidiu»", „Mai mult chiar, e lăudată şi ostilitatea pe care cei de pe la porţile caselor o arată gardienilor «lipsiţi de inimă», care păzesc pe ocnaşi"; „Teatrul e pentru ea ceva necunoscut întâmplător, de unde îţi vin aplauze, flori şi automobile, în care «dacă ai noroc», ai şi succes, că piesele ţi le aduc, aşa, prietenii, cum ţi-aduc ciorapi de la Paris"; „Nae Gheorghidiu socotea că fusese «lucrat» de către colegii de partid şi că numai din pricina aceasta fusese remaniat" (Camil Petrescu [1930] 1997: 26, 27, 33, 41; [1933] 2001: 37, 39, 130, 138, 185).

La procedeele menţionate mai sus, se adaugă *conectorii argumentativi* care semnalează distanţarea personajelor-narator faţă de un enunţ atribuit altcuiva. „*Negreşit*, oamenii sunt şi buni şi răi, *dar* e necesar să se precizeze în ce împrejurări". În exemplul de mai sus, modalizatorul de certitudine nu îndeplineşte funcţia sa curentă, ci are rolul de a introduce un clişeu, un *punct de vedere* care urmează a fi respins şi înlocuit cu un altul, considerat a fi un argument mai puternic (*cf.* uzul canonic al conectorului *dar*: Ducrot 1980, 1984; Maingueneau

[32] G. Genette (1972) operează o distincţie între *discursul raportat* (cuprinde „discursul exterior", a cărui formă de manifestare este dialogul şi „discursul interior"), *discursul transpus* (corespunde stilului indirect) şi *discursul narativizat* (modalitate de actualizare a modului narativ – *récit de paroles*).

[2005] 2007), ceea ce verifică teza studiilor de pragmatică cognitivă (Reboul & Moeschler) care susţin că atitudinea Enunţiatorului trebuie subsumată forţei ilocuţionare a actelor de limbaj (*cf. infra* prezenţa modalizatorilor de certitudine în enunţuri ironice).

Alte mijloace lingvistice de distanţare faţă de opiniile, credinţele şi mentalităţile lumii prezentate în text, sunt ironia şi aluzia, figuri semantice asociate cu fenomenul implicitului şi cu actele de limbaj indirecte, aspecte asupra cărora ne vom opri şi în capitolul următor (*cf. infra* 3.3.3). În discursul personajelor-narator din romanele lui Camil Petrescu, ironia se manifestă prin:

- opoziţia *sens literal – sens figurat* (*cf. ironia ca substituţie* Grice [1975 1978] 2001 şi *infra* 3.3.3[33]): „[…] în ţara mea pâinea e supremul scop al oricui şi măsurătoarea tuturor valorilor sufleteşti" (Camil Petrescu [1930] 1997: 44);
- *simularea forţei ilocuţionare* a actelor de limbaj (*cf.* Grice [1975 1978] 2001, Currie 2006). Pentru a semnala absurdul unor situaţii, personajul-narator „se preface" că întăreşte, cu ajutorul unor adverbe de atitudine propoziţională a certitudinii, conţinutul semantic al propoziţiei pe care o enunţă: „Bineînţeles că în casa noastră a fost o jale retroactivă. Abia după ce s-a ştiut conţinutul testamentului, mama şi surorile au început să-l plângă, aşa cum se cuvenea, pe unchiul Tache: Nimeni nu l-a cunoscut. A strâns pentru noi etc."; „Fireşte, pentru prosperitatea întreprinderii, femeile mai tinere şi mai frumoase din familie erau savant distribuite, ca să fie alături de cei a căror bunăvoinţă trebuia să fie captată" (Camil Petrescu [1930] 1997: 23, 33).
- *menţiune în ecou* (*cf.* Sperber & Wilson [1978] 2001). Personajul-narator preia cuvintele unui Enunţiator pentru a marca o atitudine disociativă faţă de opiniile acestuia: „Femeile din toate piesele plângeau, înduioşate până la mistuire de neînţelegerea bărbaţilor brutali din piesă, incapabili să simtă frumuseţea sublimă"; „După socotelile Marelui stat-major român din 1916 – adică din timpul bătăliei de la Verdun – duşmanul care venea la atac avea să calce, din nebăgare de seamă, în aceste gropi şi să se împungă în ţepi, fie în talpă, fie în spate" (Camil Petrescu [1930] 1997: 7, 10).

## 3.2.3. Dialogism şi comunicare literară

În viziunea lui M. Bahtin ([1973] 1982: 149, 292, 298), limbajul este dialogic, „între limbaje oricare ar fi ele, sunt posibile relaţii dialogice, adică

[33] Exemplul va fi analizat în detaliu în capitolul următor.

pot fi percepute ca puncte de vedere asupra lumii". Dimensiunea dialogică, deşi implică dialogul, nu se confundă cu acesta. Dacă dialogul reprezintă forma sub care se materializează diferitele tipuri de interacţiune verbală, dimensiunea dialogică presupune existenţa unei valori interactive a oricărui enunţ care este „conceput în funcţie de un auditor […] orientat spre cineva care să fie capabil să-l înţeleagă şi să-i dea un răspuns, real sau virtual".

În romanele lui Camil Petrescu, dialogismul se poate analiza pe mai multe niveluri care interferează şi se intersectează. La un prim nivel, se situează dialogul dintre multiplele euri ale celor care se confesează. Pentru personajele lui Camil Petrescu, conştiinţa este „singura existenţă reală". Ştefan Gheorghidiu scrie, în primul rând, pentru sine însuşi, pentru a-şi putea motiva acţiunile şi trăirile, în lumina conştiinţei: „Astăzi, când le scriu pe hârtie [întâmplările], îmi dau seama, iar şi iar, că tot ce povestesc nu are importanţă decât pentru mine, căci nu are sens să fie povestite". Fred Vasilescu descoperă că „povestind în scris, retrăieşti din nou aceleaşi întâmplări şi bucurii, întocmai, dar parcă le simţi altfel, apar acum luminate de alt înţeles, care le face şi mai vii, pentru că ştii ce s-a întâmplat în urmă" (Camil Petrescu [1930] 1997: 83); [1933] 2001: 73).

Afirmaţiile celor două personaje-narator sunt semnificative pentru ceea ce semioticianul american Charles Sanders Peirce (7.103) numeşte „natura dialogică a gândirii": „Atunci când raţionăm suntem obligaţi să recurgem la gândirea interioară. [O facem] pentru a recunoaşte, mai întâi de toate, ceea ce suntem [cu adevărat]. Nimeni nu este, niciodată, de două ori în aceeaşi stare de spirit. Suntem virtual o persoană oarecum diferită, căreia trebuie să îi fie comunicate gândurile noastre din prezent. În consecinţă, trebuie să ne exprimăm gândurile în aşa fel, încât, virtual, orice [altă] persoană să le poată înţelege. Totuşi, suntem perfect îndreptăţiţi să folosim un [anumit] limbaj atunci când gândim în sinea noastră, adică atunci când suntem liberi să nu dăm toate explicaţiile care ar fi necesare dacă vrem să ne facem înţeleşi de o persoană total diferită. Putem avea o conversaţie cu noi înşine".

La un al doilea nivel, se plasează relaţia cu naratarul/cititorul. În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, acesta apare explicit într-o notă de subsol: „Niciodată nu mi-am putut lămuri purtarea inamicului în această zi. Dacă e *cineva* care ar putea da vreo explicaţie, iată îi precizez ziua întâmplării 30/17 Septembrie 1916, în faţa satului Sasauş (Sasyhausen)" (Camil Petrescu [1930] 1997: 209).

N. Manolescu (1981: 367) afirmă că, atunci când a scris *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Camil Petrescu „[…] n-a luat în seamă un lucru foarte simplu: şi anume că Ştefan Gheorghidiu scrie un roman. E un «romancier» virtual! […]". Se poate însă observa că actul narativ este perfect conştientizat, ceea ce exclude referirea „accidentală" la actul scrierii. La nota citată mai sus se pot adăuga şi alte exemple (prezente atât în text, cât şi în

notele de subsol) în care personajul-narator se raportează, în mod direct, la un naratar: „*Iată* ce gândeam când cei din jurul meu nu mai conteneau cu laudele"; „*Acum când se tipăreşte această carte*, e bine să adăugăm şi o părere ulterioară, dar mult mai autorizată în această privinţă […]"; „Către ziua aceasta, într-adevăr cea mai groaznică pentru mine, şi prin consecinţele ei, şi prin amintirea ei […] am revenit necontenit, chiar după război, ca un asasin la locul crimei. *Am şovăit să public notele* tot din cauza ei, am citit mult, studii militare şi amintiri de soldaţi, […] şi acum cred că pot afirma liniştit: oricine ar fi încercat aceeaşi descurajare"; „[…] *acum când scriu*, ştiu că în afară de două-trei excepţii, au fost poate cei mai de ispravă ofiţeri ai războiului românesc"; „*V-aţi întrebat*, de altfel, ce s-ar întâmpla cu un om care are intenţiunea să se sinucidă, dacă în aceeaşi clipă cineva ar voi să-l asasineze?" (Camil Petrescu [1930] 1997: 26, 240, 218, 197, 161).

Raportarea explicită a Autorului din *Patul lui Procust* la cititori este însă justificată de faptul că acesta joacă rolul unui liant între lumea imaginată în text şi actanţii intradiegetici (narator – naratar), între aceştia din urmă şi actanţii extradiegetici (autor – cititor). Autorul asamblează „dosarul de existenţe" şi îşi asumă responsabilitatea de a prezenta acelaşi nucleu de evenimente din mai multe perspective. Decide astfel să publice selectiv corespondenţa privată dintre el şi Doamna T. şi jurnalul lui Fred Vasilescu. El însuşi personaj, prietenul celor care se confesează, acesta îndeplineşte, în primul rând, o funcţie de control şi parţial o funcţie de narare (*cf.* Lintvelt [1981] 1994: 39). Autorul menţionează că „dosarul de existenţe" este destinat cititorilor şi se raportează adesea la scena lecturii: „pentru cititorii care au mai mult timp liber urmează aici în notă şi articolul lui Ladima, care i-a produs neplăceri cu direcţia. Are ceva de om înăcrit şi priveşte capitala de atunci, evident. Poate fi citit şi după lectura întregii cărţi"; „Pentru o mai bună înţelegere a momentului, pentru a încerca o justificare a violenţelor lui Ladima şi pentru a realiza mai verosimil atmosfera acestor întâmplări, adăugăm, acum, când se tipăreşte cartea, la mai bine de patru ani de la moartea lui, şi reproducerea întocmai a unei scrisori apărute de curând într-unul din marile cotidiene […]"; „Atragem luarea-aminte că tot ce e tipărit cu literă mică în josul paginilor, nu e din cuprinsul caietelor lui Fred Vasilescu, astfel că aceste lungi note, şi cele care vor mai urma, pot fi eventual sărite la lectură"; „Se pot da aici în notă, ca să fie sărite, două articole, din două reviste dintre cele împrumutate de la Bulgăran şi însemnate cu sublinieri de către Ladima […]" (Camil Petrescu [1933] 2001: 68, 152, 130, 241).

În ambele romane, relaţia pe care personajul-narator încearcă să o stabilească cu naratarii/cititorii se reflectă, aşa cum reiese din exemplele de mai sus, în *acte de limbaj directive* care sunt, cel mai adesea indicaţii de lectură („[…] aceste lungi note, şi cele care vor urma, pot fi eventual sărite la lectură") şi, mai rar, alt tip de sugestii adresate cititorilor („Cred că rândurile acestea, în

funcţie de care s-ar putea fixa toată diagrama războiului românesc, ar trebui ştiute pe dinafară de toţi care vor mai avea răspunderea conducerii armatei române") (Camil Petrescu [1930] 1997: 130, 221). Însă după cum se poate observa, în ambele situaţii, *actele de limbaj directive* sunt însoţite de mijloace lexico-gramaticale care funcţionează ca atenuatori ai sugestiilor sau indicaţiilor.

Pe de altă parte, prin *discursul explicativ* (*cf.* Lintvelt *loc. cit*), inserat atât în notele de subsol, cât şi în text (unde este marcat grafic prin paranteze sau linie de pauză), personajele-narator oferă chei de lectură şi se plasează astfel într-o relaţie interlocutivă cu un naratar. În discursul explicativ, personajele-narator:

- oferă informaţii referitoare la istorie şi personaje: „Dar uite, domnule, că Ulguz (*era secretarul lui*) nu mai vine"; „[…] 5 mii e zaţul şi tipul, 5 mii hârtia. Aici nu încape nicio reducere. (*Totuşi tata a obţinut cu 50 de mii de lei pe săptămână, la tipografia unui fost ajutor de primar liberal*) […]"; „Acest miliard e băgat în buzunar de câţiva escroci, care constituie un consiliu de administraţie şi clientela lor (*preşedinte al consiliului de administraţie al uneia dintre aceste mine era Nae Gheorghidiu*). Nu există stat în lume mai jefuit decât acest stat românesc" (Camil Petrescu [1933] 2001: 122);
- caracterizează vorbirea unor personaje: „Domnule sublocotenent – *cu un „domnule" trântit* – ţi-am spus că nu se poate, nu o dată, de zece ori. […]"; „El – *şi apasă pe „el*" – mi-a spus că mâine, la consiliul de coroană, e chestie mare"; „*Domnule…(şi nu ştia ce titlu să-i dea)*, s-a oprit frezmaşina" (Camil Petrescu [1930] 1997: 11, 24, 39);
- recuperează sensuri implicite: „Decât să fiu metresă pe degeaba a unui tenor, mai bine nevasta unui societar, că amanţi găsesc eu câţi vreau … (*Ea nu spune limpede că vrea un bărbat „complezent"*) […]"; „A, nu, e un coleg … *şi spunea aşa, ca şi cum coleg ar fi însemnat un eunuc sau un servitor, la care o femeie ca ea nu se poate coborî*"; „[…] îmi spune că logodnicul ei «nici n-a atins-o», fără să-şi dea seama că expresia asta circulă înzestrată cu anume sens, căci *ea îi dă înţelesul nefigurat: că o adoră ca pe o icoană* […]" (Camil Petrescu [1933] 2001: 37, 55, 57, 82).

De asemenea, personajele-narator îşi dublează discursul cu explicaţii sau comentarii care au drept obiect propria enunţare. *Acte de limbaj reprezentative*, acestea indică poziţia personajului-narator în raport cu actul narativ: „Voi fi păcătuind cumva împotriva gramaticii, probabil că folosesc mereu unele cuvinte, cum mi se spune că fac şi când vorbesc" (Camil Petrescu [1933] 2001: 73, 74).

Marcate grafic prin paranteze, linie de pauză sau ghilimele, explicaţiile de acest tip apar uneori în:

- enunţuri metalingvistice parantetice, din care reiese atitudinea personajului-narator faţă de cele enunţate: „Din pricina sărăciei nu putea

să meargă în aceeaşi lume cu femeia pe care (*oribil cuvânt*) o iubea […]"; „Sunt tot de la logodnicul tău? (*Şi de-abia mă abţineam să nu pun logodnicul între ghilimele*)" (Camil Petrescu [1933] 2001: 57, 105, 57);

- comentarii metalingvistice care semnalează condiţionarea enunţării de voinţa interlocutorului: „Am primit şi mă duceam adesea pe la redacţie, unde după un timp începuseră să vie câteva figuri de „suprafaţă politică", *dacă e permis cuvântul*…" (Camil Petrescu [1933] 2001: 146);
- indicaţii autonimice care conţin adverbe explicative şi mărci grafice specifice: „[…] cârciumă cu parc (*adică* grilaj de şipci vopsite cu verde, doi-trei leandri, grătar şi lăutari)"; „Cărţi groase cât ceasloavele, sau colecţii mari, legate, ca enciclopediile franţuzeşti şi nemţeşti despre catolicism, despre sfinţii filozofi, istorii de-ale conciliilor (lexicon iudaic, am descifrat pe o serie de tomuri la fel, în limba germană)" (Camil Petrescu [1930]1997: 102); ([1933] 2001: 236);
- enunţuri (cu sau fără verb *dicendi*) care oferă caracterizarea propoziţională a sensului: „*Când zic «tăinuită» e un fel de a vorbi*, căci eram major şi din familia noastră nimeni nu m-ar fi putut opri. […]. *De aceea, tăinuită însemna că amânasem deşi eram căsătoriţi civil* […]"; „*Când spun ,,am stăruit" e un fel de a vorbi* […]"; „Şi frumuseţea ei blondă era acum de reproducere în culori, *vreau să spun că avea ceva uscat, fără viaţă* […]"; „[…] Lipsesc numai şaisprezece, cu cei eventual rătăciţi, cu tot. *Acest «numai» se referă la sentimentele de groază prin care am trecut şi la risipa de obuze a nemţilor*" (Camil Petrescu [1930] 1997: 16, 57, 135, 217);
- enunţuri cu verb *dicendi*, urmat de caracterizarea adjectivală a sensului: „[…] Femeia aceasta care minte pe toţi bărbaţii … e sinceră cu mine, *vreau să zic indiscretă*, pălăvrăgeşte numai din cauză că nepăsarea mea a scos-o din făgaşul ei […]" (Camil Petrescu [1933] 2001: 55);
- enunţuri care indică extensiunea şi proprietatea sensului: „Mă întreb însă dacă nu va fi nevoie, pentru ca să câştig încrederea Emiliei şi să-i pot cere scrisorile, să mă culc (*ca să întrebuinţez barbarismul şi eufemismul acesta*) cu ea din nou" (Camil Petrescu [1933] 2001: 218).

Adesea, personajul-narator renunţă la naraţiunea subiectivă pentru a folosi enunţuri cu valoare generală. *Discursul abstract* (*cf.* Lintvelt [1981] 1994: 71-77) reuneşte judecăţi intelectuale şi morale şi integrează discursul „altuia" în discursul propriu: „Kant a arătat cândva că se poate demonstra deopotrivă că spaţiul şi timpul sunt infinite şi că sunt finite. Tot o astfel de antinomie e şi faptul de a şti dacă o femeie te iubeşte sau nu, căci îţi poţi demonstra cu uşurinţă, pornind de la aceleaşi fapte şi că te iubeşte cu istovitoare pasiune şi că te înşală

batjocoritoare"; „Din toată filosofia se desprinde cel puţin acest adevăr că omul – cu conştiinţă – fiind pentru el creatorul lumii, ca reprezentare, odată cu moartea lui moare neîndoielnic şi lumea"; „Dacă «omul e măsura lucrurilor» şi, oricât s-ar trudi, nu descoperă decât minciuna, atunci să aleagă cel puţin minciunile agreabile"; „La origină (Bergson are neîndoios dreptate) inteligenţa n-a fost decât un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor" (Camil Petrescu [1930] 1997: 55, 68, 161, 26).

Cititorii reali constituie desigur o clasă eterogenă, spre deosebire de „cititorul model" care, aşa cum afirmă U. Eco ([1979] 1991: 95), reprezintă „un ansamblu de condiţii de succes stabilite în mod textual, care trebuie să fie satisfăcute pentru ca un text să fie pe deplin actualizat în conţinutul său potenţial". Relaţiile intertextuale implicite prezente în discursul personajului-narator, precum şi vocabularul pe care acesta îl foloseşte, indică direcţia analizei psihologice şi reflecţia filosofică, ceea ce presupune că acesta se raportează la un naratar cu acelaşi tip de preocupări, din sfera culturii şi a vieţii intelectuale: „Negreşit *Critica raţiunii practice*, excesiv dogmatică, prezintă mult mai puţine greutăţi decât aceea a *raţiunii pure*, chiar în textul kantian, ba încă, ţinând seama mai mult de sală decât de profesor, căutasem să ocolesc cât mai mult dificultăţile metafizice"; „[…] Psihologia arată că au o tendinţă de stabilizare stările sufleteşti repetate şi că, menţinute cu voinţă, duc la o adevărată nevroză"; „Cum mi-aş fi închipuit, de pildă, între noi o scenă în care eu să urlu zvârlind banii în faţa femeii, ca în *Dama cu camelii?* […]" (Camil Petrescu [1930] 1997: 15, 47, 96).

La un al treilea nivel al comunicării, se situează dialogurile dintre personaje pe care le vom analiza, în detaliu, în capitolele următoare (*cf. infra* 3.3). Abordăm aici comunicarea de tip epistolar, pentru a scoate în evidenţă anumite modalităţi prin care destinatarul este implicat în textul scrisorilor din *Patul lui Procust*. Romanul conţine trei scrisori ale doamnei T. şi jurnalul lui Fred Vasilescu, partea cea mai densă şi închegată, care încadrează de altfel şi scrisorile lui G. Dem. Ladima adresate Emiliei. Scrisorile doamnei T. şi jurnalul lui Fred Vasilescu au un destinatar precis, Autorul. Prin intermediul acestuia, în ipostaza sa de narator, relatările celor două personaje devin accesibile naratarilor (cititorilor). Chiar în lumea imaginată în text, lectura scrisorilor este una multiplă. Autorul indică faptul că publicase anterior o parte dintre scrisorile Doamnei T., „într-o revistă puţin răspândită", scrisori care s-au bucurat de aprecierea câtorva critici. Scrisorile lui Ladima sunt citite atât de Emilia, cât şi de Fred Vasilescu, care suspectează că acestea ar putea servi drept afrodiziac şi pentru alţii.

Din scrisorile doamnei T. lipsesc unele mărci formale specifice, cum ar fi formulele de început. Prin valoarea lor de confesiune şi prin respectarea succesiunii cronologice, acestea se apropie de jurnal. În mod surprinzător, jurnalul

lui Fred Vasilescu prezintă mărci formale specifice scrisorilor, prin prezenţa unor formule de implicare a destinatarului: „Vreau acum să ştii totul […]"; „Ştii că a început să-mi placă să scriu?" (Camil Petrescu [1933] 2001: 73). Dacă dimensiunea dialogică este vizibilă şi în textele autobiografice, orientarea spre interlocutor este cu atât mai justificată în cazul jurnalului lui Fred Vasilescu cu cât acesta scrie pentru a-i oferi Autorului „un subiect de roman". Liliana Ionescu-Ruxăndoiu (1991: 86) semnalează abaterea de la norma curentă, prin prezenţa dialogurilor, atât în scrisorile Doamnei T., cât şi în jurnalul lui Fred Vasilescu. În opinia cercetătoarei, implicarea destinatarului se realizează, în ambele cazuri, prin invocarea unui fond comun de informaţii şi prin referiri la actul de a coresponda: „Mustrările dumitale sunt fără utilitate", „Dar pentru că te-am văzut iubitor de curse de cai, ca şi mine, dă-mi voie să fac o comparaţie […]. Ştii că sunt, în general, două categorii de cai"; „Ţi-aduci aminte că m-ai privit surprins când te-am întrebat"; „E tabloul despre care ţi-am spus că l-am primit dar de ziua mea"; „Ţi-am spus, de altfel, că în odaia de dormit […] nu e decât divanul alb"; „Mi se pare că te-am întrebat şi pe dumneata despre el"; „[…] şi-mi era ciudă pe dumneata că ai refuzat să vii s-o asculţi, pretextând că te indispun actriţele […]"; „S-a mai urcat în compartimentul nostru un domn care ţi-e prieten şi dumitale"; „Să-ţi mai scriu despre D. mi-ar fi greu […]", „Dar şi în scrisoarea trecută, ca şi acum […]"; „Aş vrea să-ţi spun că şi mai târziu […]; „E de prisos să-ţi mai spun că D. era mai toată ziua la noi"; „Altă dată am să-ţi scriu mai mult" (Camil Petrescu [1933] 2001: 5-25).

## 3.3. CONVERSAŢIE ŞI MENTALITĂŢI

### 3.3.1. Subiecte predilecte de conversaţie – în spaţiul public, privat şi semiprivat

Nicolae Manolescu (1981: 348) constată că există o „stare a patra", aceea a subiectelor de conversaţie care „câştigă drept de cetate în roman abia în secolul al XX-lea", Camil Petrescu fiind „cel dintâi la noi care a simţit nevoia să coboare, în romanele sale, viaţa de pe scenă în stradă […]".

Subiectele predilecte de conversaţie ale personajelor din romanele lui Camil Petrescu sunt iubirea, infidelitatea, moda, noutăţile din cercurile mondene, cărţile, articolele din presă, teatrul, viaţa politică, războiul etc. Conversaţiile au loc în spaţiul public sau semiprivat, la popotă, în compartimente de tren, în saloanele mondene, în redacţiile ziarelor, la restaurant, la petreceri, dar şi în intimitate.

Dialogurile din textele literare reprezintă, aşa cum afirmă Erving Goffman (1981 [1987]), o „transmutare a conversaţiei" autentice, explicabilă prin relaţia

de verosimil pe care o instituie un text literar. Pe de altă parte, această transmutare de care aminteşte Goffman se realizează şi în sens invers, de la operele literare la vorbirea autentică. În acest sens, este cunoscut faptul că anumite clişee sau citate din operele literare ajung să fie folosite în conversaţia curentă. În opinia Marianei Neţ, acestea delimitează „o zonă de tranziţie între două lumi: lumea discursului literar şi lumea extratextuală a agenţilor umani implicaţi în procesul de comunicare" (Neţ 1989: 126-128).

În *Ultima noapte de dragoste…*, Ştefan Gheorghidiu semnalează fenomenul de transfer al unor clişee de gândire şi de exprimare, dinspre literatură spre lumea extratextuală şi invers, şi notează că „aşa cum teatrul, mai cu seamă prin dialogul lui, care trebuia să dea «iluzia vieţii» (presărat doar cu vorbe de spirit ici şi colo), se obligase să dea imaginea exactă a publicului şi a convorbirilor lui, publicul, la rândul său, împrumuta din scenă fraze şi formule gata şi astfel în baza unui principiu, pe care prin analogie l-am putea numi al mentalităţilor comunicante, se stabilise o adevărată nivelare între autori şi spectatori". În mod similar, literatura, uneori cea de proastă calitate, modelează comportamentul, stilurile de viaţă şi mentalităţile cititorilor: „S-a ajuns, în acest veac – observă Ştefan Gheorghidiu – sub influenţa vulgară a literaturii, la concepţia pleziristă a căsătoriei, când omul, în loc să se ducă la un stabiliment anume, îşi aduce o nevastă acasă pe care, după două-trei luni, o concediază fără nicio altă formalitate decât, uneori, o despăgubire bănească" (Camil Petrescu [1930] 1997: 10, 68).

*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* se deschide cu dezbaterea dintre ofiţerii concentraţi pe front pe tema achitării criminalului care şi-a ucis soţia infidelă. Ştefan Gheorghidiu explică, cu ironie, că „dreptul la iubire" despre care discută ofiţerii şi alte teme similare nu sunt decât „platitudini, poncife din cărţi şi formule curente… Dogme banale, care circulă şi care ţin loc de cugetare", clişee preluate din piesele la modă, aşa-zis bulevardiere şi care sunt considerate a fi „revoluţionare": „Cu ce drept să ucizi o femeie care nu te mai iubeşte? N-ai decât să te desparţi. Dragostea-i frumoasă tocmai pentru că nu cunoaşte nicio silnicie. E preferinţă sinceră […]"; „[…] Dreptul la dragoste e sfânt, domnule." Discuţiile ofiţerilor sunt „[…] la fel cu toate discuţiile literare, filozofice, artistice, politice, militare, religioase ale oamenilor care, în saloane, în restaurante, în tren, în sala de aşteptare a dentistului «îşi spun părerea lor» cu convingerea neînduplecată şi matematică cu care larvele îşi ţes în jur gogoşi" (Camil Petrescu [1930] 1997: 9, 10).

Gândirea încremenită în şabloane a ofiţerilor îl determină pe Ştefan Gheorghidiu să încalce *principiul politeţii* şi spre finalul conversaţiei îşi sfătuieşte superiorii „să discute despre ceea ce se pricep", căci, în opinia sa, conversaţia lor e „primară", nu cunosc nimic din psihologia dragostei şi folosesc

un „material nediferenţiat”. Intervenţia sa este percepută ca fiind „nelalocul ei”, atât din cauza poziţiei sale în raport cu ceilalţi, cât mai ales, din cauza neatenuării actului de limbaj şi a ostentaţiei cu care face apel la o serie de neologisme. Înţelegând necesitatea de a evita sau de a redresa un comportament verbal agresiv, Ştefan Gheorghidiu indică atitudinea impersonală, ca variantă de litotizare a agresivităţii: „dacă aş fi spus asta ca opinie obiectivă, oamenii ar fi acceptat-o, poate, dar era în tonul meu […] o nuanţă de jignire şi dispreţ […]” (Camil Petrescu [1930] 1997: 12).

Influenţa pe care literatura sau teatrul o are asupra mentalităţii cititorilor şi asupra limbajului acestora este asociată cu lipsa de autenticitate, cu neglijarea faptului banal, în favoarea senzaţionalului şi a emfazei. Autorul din *Patul lui Procust* îi propune doamnei T. să apară pe scenă, chiar dacă nu a absolvit şcoala de actorie sau Conservatorul, având convingerea că teatrul se va regenera numai dacă directorii de teatru vor aduce pe scenă „[…] complexe de experienţă din viaţa reală, aşa cum au procedat câţiva mari regizori străini. Cum se gândeşte, cum se iubeşte, cum se suferă nu se poate învăţa în orele de curs şi nici atâta prin certificat de absolvire […]” (Camil Petrescu [1933] 2001: 5).

Discursul personajelor-narator se extinde, de la particular la general, astfel încât universul cotidian, comportamentul de zi cu zi al indivizilor, reprezentările lor despre lume şi concepţiile comune ale societăţii devin aspecte centrale în romanele lui Camil Petrescu.

Aşa cum am arătat mai sus, preluarea unor clişee de gândire şi de exprimare din literatură în vorbirea curentă este asociată cu lipsa de autenticitate. Pe de altă parte, lecturile literare sau neliterare ale personajelor reprezintă o modalitate eficientă de a caracteriza. De asemenea, „prin intermediul cărţilor, personajul se instruieşte, comunică, se raportează la un Eu ideal, comentează diverse situaţii, înţelegându-se mai bine pe sine şi dorind să-l cunoască pe celălalt” (Corobca http://ebooks.unibuc.ro/filologie/lil/2.htm).

Absolventă de filologie, Ela respectă pasiunea lui Ştefan pentru filosofie şi, chiar dacă nu are preocupări similare cu cele ale soţului său, se interesează de fiecare dată ce şi-a mai cumpărat: „Ce-ai mai luat? Şi silabisea cu greu. Ernst Mach… *Erkenntnniss und Irrtum*... Jerusalem… *Lehrbuch der Psychologie*. Ţi-a executat Alcalay comanda? Serios?…Şi ea, care nu le citea, era încântată pentru că ştia că le aştept nerăbdător”. Ela citeşte Anatole France, Oscar Wilde, începe chiar să traducă *Le lys rouge*, dar renunţă, din cauză că „nu are suficientă răbdare”. În încercarea de a stabili un dialog intelectual cu soţia sa, Ştefan Gheorghidiu îi ţine acesteia o adevărată lecţie de istorie a filosofiei. Însă fondul comun de cunoştinţe, punctul de contact în conversaţiile dintre cei doi se reduce la scrierile lui Anatole France, un autor „îndeajuns de profund ca să poată fi util lui Gheorghidiu în speculaţiile sale, îndeajuns de «superficial» şi de accesibil ca să poată fi înţeles şi gustat de Ela” (Alexandru

Călinescu 1986: 103): „[…] De istorie ce să mai vorbesc? Ai văzut cum îşi bate Anatole France joc de ea […]"; „[…] Cum vezi, ei sunt strămoşii autorului tău favorit. Anatole France, care afirmă şi el că orice idee se poate susţine, că adevărul nu poate fi aflat şi că singurul lucru care ne rămâne de făcut e să căutăm frumosul şi agreabilul. Iar în locul unui filosof, el preferă o statuetă sau, şi mai bine, o femeiuşcă frumoasă ca o statuetă […]" (Camil Petrescu [1930] 1997: 29, 51, 53).

Ladima e poet şi apreciază mai ales „poezia pură", adică opera acelor poeţi care nu scriu şi altceva pe lângă poezie şi, ca atare, dispreţuieşte orice altă formă de literatură. Se întâlneşte adesea cu Autorul, la redacţie, la S.S.R. sau în cafenele şi discută îndelung, uneori în contradictoriu, despre literatură: A: „Dă-mi un nume de astfel de poet, pe care-l socoţi apropiat de dumneata"; L: „De ce nu? Gérard de Nerval, Edgar Poe, Baudelaire, Huysmans, în proza lui"; A: „Da… pare-se că ne apropiem" (Camil Petrescu [1933] 2001: 198, 199).

Fred Vasilescu descoperă în biblioteca Emiliei cărţi precum *Jertfa* de Rădulescu-Niger în ediţia „Biblioteca pentru toţi", *Trandafirii Roşii* – poem dramatic de Zaharia Bârsan, *Înşir'te Mărgărite* – feerie de Victor Eftimiu, două volume din *Anna Karenina*, în traducerea domnului Brateş, un roman moldovenesc, din biblioteca „Minerva", *Farmecul iubirii* – versuri de Orthansa Constantinescu, *Ce este monismul?*, de dr. Leon, *Producţia petroliferă în anii 1922-1923*, *Românii la Mărăşeşti*, de Gh. Ştefănescu şi altele la fel. Cărţile din biblioteca Emiliei, pe lângă piesele mediocre în care joacă, reflectă superficialitatea şi lipsa de cultură a personajului. Până şi romanul lui Lev Tolstoi este tradus de un anonim şi nu-i salvează cu nimic reputaţia, mai ales că în conversaţia cu Fred Vasilescu, declară că nu i-a plăcut, pentru că „are sfârşitul trist" şi nu-i plac cărţile „care se sfârşesc rău" (Camil Petrescu [1933] 2001: 53).

În cele două romane ale lui Camil Petrescu, informaţiile se transmit de obicei prin zvonuri, bârfă, flecăreală sau şuetă: „aşa am auzit… aşa vând" ([1930] 1997: 12). Acestea au atât funcţie fatică, de socializare, de petrecere a timpului, de deschidere şi de întreţinere a canalului de comunicare, cât şi o miză mai importantă, aceea de a contribui la construirea identităţii, a imaginii publice, a reputaţiei sau a poziţiei sociale a personajelor.

În *Ultima noapte de dragoste…*, poveştile cu bărbaţi înşelaţi sunt pentru Ştefan Gheorghidiu o adevărată tortură: „Într-o seară […] am rămas în tovărăşia câtorva prieteni, într-un soi de cârciumă cu parc […]. Evident că s-a vorbit despre femei. S-au rostit nume de neveste onorabile care merg la casele de rendez-vous (tremuram tot), s-a vorbit despre cele mai recente aventuri şi amănunte din plin au fost date despre felul deosebit al câtorva femei cunoscute de noi toţi de «a se da». A uimit mai ales noutatea cea mai proaspătă […]. Întotdeauna istoriile astea cu femei, când se dădeau nume autentice – nu în simplă anecdotă – mă înnebuneau" (Camil Petrescu [1930] 1997: 102,103).

Pe drumul de la Câmpulung înspre Dâmbovicioara, colonelul caută subiecte de conversaţie. Vorbeşte mai întâi despre posibila intrare în război, iar ulterior de Grigoriade, pe care îl întâlnise la Câmpulung. Coincidenţa îi întăreşte lui Gheorghidiu convingerea fatalistă că „[…] tot ce e de întâmplat trebuie să se întâmple". Printre altele, colonelul îi oferă detalii despre aventurile amoroase ale lui Grigoriade şi, deşi nu dă nume, una dintre aceste întâmplări pare a fi un complot în care bărbatul înşelat este chiar Gheorghidiu. Dacă pentru colonel întâmplările sunt demne de admiraţie şi pline de amuzament, de vreme ce bărbatul înşelat „a marşat", pentru Gheorghidiu acestea semnifică confirmarea bănuielii că Ela îl înşală, că în trecut a jucat un rol ridicol şi că ceilalţi ştiau (Camil Petrescu [1930] 1997: 128).

Pentru amicii care îi însoţesc la vie, la Odobeşti, suferinţa lui Ştefan Gheorghidiu e inutilă şi nejustificată: „Mai daţi-le dracului de femei. Nu mai daţi atâta importanţă tuturor fleacurilor. Nu vezi că şi nevastă-mea face la fel? […]". Subiectul este, în mod intenţionat, abordat cu superficialitate, i se dau sfaturi, i se oferă explicaţii şi justificări: „Ei bine, dragul meu, dar asta e firesc atunci când vii cu cineva pe drum […] Nu poţi fi familiară cu toată lumea şi atunci se pare că eşti numai cu unii. […] Toate femeile fac la fel. Aşa sunt petrecerile astea" (Camil Petrescu [1930] 1997: 65, 70).

În *Patul lui Procust*, Ladima este cel înşelat, bărbatul care a „marşat", cum spune Emilia. Autorul vorbeşte într-o notă de subsol, despre „[…] acea cumplită coaliţie care se formează de la sine împotriva unui bărbat înşelat". Acesta este întotdeauna ultimul care află, pentru că, deşi adulterul şi aventurile amoroase sunt subiecte de bârfă, „[…] toţi dispreţuim la alţii suferinţa în dragoste, o credem neserioasă şi găsim că ni se cere prea mult ca să ne «amestecăm în asta» […]" (Camil Petrescu [1933] 2001: 112).

Escapadele şi petrecerile zgomotoase pe care le organizează Fred Vasilescu împreună cu „banda" sa sunt privite cu indulgenţă, căci reprezintă o sursă constantă de subiecte de conversaţie: „Lumea de la mesele vecine ne privea amuzată şi indulgentă, bucuroasă probabil că mâine poate povesti pe plajă «alta» cu banda beată a lui Fred Vasilescu (sau, dacă vreţi «Lumânăraru»), convinsă desigur că asemenea petreceri nu sunt lipsite de eleganţă […]" (Camil Petrescu [1933] 2001): 84).

În lipsă de subiecte de conversaţie, actriţele de la Naţional îi dau lui Fred Vasilescu şi prietenului său „o şuetă de bârfeală", spun glume triviale care, notează naratorul, „[…] întâlnind acelaşi fond de invidie vulgară la auditor aveau întotdeauna succes". De altfel, Emilia pune lipsa sa de succes pe seama invidiei şi a intrigilor. În opinia ei, „numai «intrigile» o împiedică să fie cea mai mare actriţă a României" şi tot intrigile au despărţit-o de Traian, un inginer de la Căile Ferate: „Intrigile, dragă… Că în teatru e ca un viespar… I-au scris scrisori…". Cu toate că Emilia pare a dispreţui invadarea spaţiului

intim, dă dovadă de indiscreţie dezvăluindu-i lui Fred Vasilescu amănunte referitoare la relaţia sa cu Ladima. Înţelegând că „[…] scrisorile îşi capătă înţelesul, numai când ea le comentează şi opune şi punctul ei de vedere", Fred Vasilescu disimulează nepăsarea, atitudine care o încurajează pe Emilia să „pălăvrăgească", să povestească detalii privitoare la viaţa ei privată (Camil Petrescu [1933] 2001: 47, 49, 54, 55, 109).

Competenţa comunicativă, care include şi capacitatea de a selecta subiectele de conversaţie în funcţie de situaţia comunicării, reprezintă pentru Fred Vasilescu un indice diagnostic care accentuează diferenţa dintre doamna T. şi alte femei. Boala, consideră Fred Vasilescu, este „[…] acea grea încercare pentru femei […]. Nimic nu e mai dezgustător decât o femeie proastă, bolnavă… Îţi aminteşte, fără înduplecare, că omul e făcut din maţe". În vreme ce doamna T., chiar în intimitate, tratează subiecte delicate cu „un fel de intenţie – paranteză […] cu un surâs puţin dezolat", alte femei fac din bolile lor un subiect de conversaţie care poate fi deschis în tren, în tramvai, în vizită: „«A, eu sufăr de multă vreme de rinichi». «Nu mai spune? Şi cum vine? Că eu am piatră la ficat»…«Nu, la mine e numai băşica… şi la ovare, de la o sarcină…» Şi dau lămuriri despre aceste beteşuguri, cu o mulţumire de sine, ca de nişte performanţe" (Camil Petrescu [1933] 2001: 194). *Autodezvăluirea* (care include abordarea unor subiecte care presupun un anumit grad de intimitate) în spaţiul public sau semi-privat este privită ca fiind un semn de lipsă de inteligenţă şi o dovadă de prost gust. Boala ţine de teritoriul corporal şi împreună cu teritoriul spaţial privat, al bunurilor materiale şi simbolice formează *faţa negativă* a Enunţiatorului. Dacă ameninţarea *feţei negative* a celorlalţi poate să însemne, printre altele, lipsă de respect pentru aceştia, dezvăluirea în spaţiul public a unor aspecte care ţin de propriul teritoriu privat denotă lipsă de respect de sine.

În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, pe lângă iubire, o altă temă majoră de reflecţie este războiul. Aflat pe front, Ştefan Gheorghidiu se întreabă care este atmosfera în ţară, ştiindu-se că armata a intrat în război, „cum e atmosfera străzii, a restaurantelor, cum vorbesc la masă?". În tren, în drum spre Curtea-de-Argeş, domnul Predescu explică cu vervă de ce România trebuie să participe activ la război. Ca practică discursivă, conversaţia în mijloacele de transport are, în general, o funcţie fatică. Şi în acest caz, participanţii la schimbul conversaţional „vorbesc ca să le treacă timpul", „ca să se afle în treabă", dar mai ales pentru „a da replica". Pentru cei care nu trăiesc direct experienţa războiului, pentru parlamentari, ziarişti sau afacerişti, preocupaţi mai mult de politică şi mai puţin de război, noutăţile sunt numai un subiect la modă, despre care se vorbeşte „pe tot cuprinsul ţării româneşti", dar numai atunci „când afacerile şi plăcerile lăsau timp liber" (Camil Petrescu [1930] 1997: 224).

## 3.3.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj

### *3.3.2.1. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj – în relaţia ierarhică asimetrică*

În romanele lui Camil Petrescu, relaţia ierarhică asimetrică este actualizată de formule de adresare şi de salut care funcţionează ca mărci ale unor contexte de tip socio-profesional. În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, locul în ierarhia militară a celor concentraţi pe front şi recunoaşterea poziţiei acestora în interacţiune se exprimă prin formula de salut specifică mediului profesional militar („Să trăiţi!") urmată, de cele mai multe ori, de formule de adresare cu funcţie de interpelare şi desemnare a interlocutorului aflat într-o poziţie ierarhică de superioritate: „Să trăiţi, *domnule sublocotenent*…". Formulele de adresare „domnule", „dumneavoastră", însoţite de forme verbale emfatice, sunt, în acest context, mărci ale relaţiei asimetrice, aşa cum reiese din exemplele următoare: „*Domnule căpitan… ştiţi… vă rugasem…* am la Câmpulung… Trebuie să fiu mâine seară acolo. *Ştiţi,* azi am aranjat cu serviciul…" (Camil Petrescu [1930] 1997: 11, 191).

Pe de altă parte, relaţia asimetrică este actualizată atât de indici paraverbali (tonalitatea vocii), cât şi de cantitatea şi tipul intervenţiilor. Personajele aflate într-o poziţie ierarhică de superioritate adoptă „tonul de şef", fac apel la acte de vorbire directive („Sublocotenent Gheorghidiu, ia-ţi plutonul şi vezi ce este") şi îşi întrerup adesea subalternii, monopolizând conversaţia. Referitor la conversaţia pe tema achitării celui care şi-a ucis soţia infidelă, Ştefan Gheorghidiu precizează că discuţia se poartă „cum se cuvine, între superiori" şi oricât ar încerca să intervină, vorbeşte mult prea încet şi o voce mai puternică îl întrerupe de fiecare dată. Prin urmare, în armată, mai ales, accesul la cuvânt nu se negociază şi depinde în totalitate de poziţia ierarhică a interlocutorilor (*cf.* Camil Petrescu [1930] 1997: 186).

### *3.3.2.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj – pe axa orizontală*

În interacţiunile verbale, formulele de adresare şi de salut care se înscriu pe axa orizontală au o pondere mult mai mare, în comparaţie cu acelea care reflectă inegalitatea de putere. Legăturile de tip familial şi vârsta participanţilor la comunicare reprezintă primii factori care influenţează alegerea unor formule de adresare situate gradat, pe axa orizontală.

În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Ştefan Gheorghidiu i se adresează atât lui Tache Gheorghidiu, cât şi lui Nae Gheorghidiu prin apelativul „unchiule", care marchează direct gradul de rudenie. Nae Gheorghidiu

îşi interpelează fratele mai mare prin formula de adresare *nene* + prenume, care indică familiaritatea şi diferenţa de vârstă dintre interlocutori, sau prin pronumele personal de politeţe, *dumneata*, termenul mediu din instrumentarul pronominal de exprimare a persoanei a II-a: „*Nene Tache – căci deputatul era mai tânăr cu cinsprezece ani* – de ce să intrăm, când putem avea Ardealul fără război? Înţelegi *dumneata* ce formidabilă situaţie va avea România când, la încheierea păcii, vom prezenta nota noastră […]" (Camil Petrescu [1930] 1997: 19).

Familiaritatea şi intimitatea dintre Ela şi Ştefan Gheorghidiu se reflectă în alegerea unor formule de adresare cu funcţie afectivă: „Da, *fată dragă*, adevărul nu-l putem şti niciodată, niciodată…", „*Dragă fată*, nu mai ştiu cum să mă înţeleg cu tine… Dacă-ţi spun…". Uneori, anumite formule de adresare, cu funcţie peiorativă, capătă valenţe afective, dată fiind relaţia intimă dintre interlocutori: „E cu totul altceva, *fată urâtă*…" ; „Iată, fată dragă, filozofia, explicată atât cât s-a putut, ca s-o înţeleagă şi *o proastă mică*, aşa ca tine…" ; „Nu e nimic, *băiat prost*, ai să mai încerci o dată" (Camil Petrescu [1930] 1997: 49, 50, 55, 56 ; [1933] 2001: 193).

Ulterior, conflictul dintre cei doi determină selecţia unor formule de adresare care reflectă schimbarea contextului relaţional: „A, *domnule*, în sfârşit!"; „Da… se vede că din cauză că mă iubeşti *dumneata*"; „Dar cu certitudinea din *dumneata* însăţi, cum te împaci?"; „Ce vrei, când *întâlnim* încăpăţânaţi care vor să reziste, căutăm şi *noi* complici". Relaţia *consens – conflict* poate intersecta atât axa verticală, cât şi axa orizontală. În exemplele de mai sus, distanţa şi conflictul se manifestă prin alegerea unor forme de expresie din sfera politeţii negative (apelativul „domnule"; pronumele personal de politeţe de persoana a II-a, *dumneata*; distanţarea faţă de conţinutul propoziţional, prin apelul la forme verbale de plural şi la pronumele personal „noi" în loc de „eu"). Alegerea acestor strategii comunicative este justificată de necesitatea de menajare a *feţelor* interlocutorilor, fără de care conversaţia nu s-ar putea derula în bune condiţii. Naratorul semnalează însă ironia care, în conversaţia dintre cei doi, se manifestă printr-o *antifrază*, prin selecţia unui apelativ de distanţare în locul unuia de intimitate: „[…] întrevederea a fost frumoasă, cu lunecuşuri de ironie voit banală şi superficială, ca să pară tandră şi indiferentă […]" (Camil Petrescu [1930] 1997: 82, 103, 104).

În *Patul lui Procust*, comentariile personajelor-narator au adesea drept obiect limbajul, fie propriile formulări pe care le completează sau nuanţează, fie limbajul celorlalte personaje. Fred Vasilescu citeşte rând pe rând scrisorile lui Ladima adresate Emiliei şi observă trasformarea în tonul acestuia care, din oficial, rece şi distant, dar deschis spre noi posibilităţi, în primele scrisori (1-4), devine ulterior cald, afectuos, familial şi intim, ceea ce îl determină să bănuiască

o schimbare în relaţiile dintre cei doi. În acest sens, formulele de adresare joacă un rol important: „*Domnişoară* […] *M-aţi* căutat ieri şi alaltăieri la redacţie. […] Tot zâmbetul de azi nu mă poate consola de surâsul *dumneavoastră* pierdut… […]" (Scrisoarea 1) *vs.* „*Dragă, scumpă Emilia*, […] Nu ştiu de ce *ai întârziat* intrarea în scenă […] Păcat că *n-ai avut* parteneri demni de *tine* […]" (Scrisoarea 7). Pe măsură ce înaintează în lectură, Fred Vasilescu se întreabă dacă nu cumva „trecerea asta de la dumneavoastră, dumneata, la tu, înseamnă că au devenit amanţi?" (Camil Petrescu [1933] 2001: 59, 64, 65).

Fred Vasilescu comentează, de asemenea, aspecte legate de *competenţa comunicativă* a Emiliei. Mai precis, indică faptul că, în diverse contexte comunicative, aceasta face apel la formule de adresare şi la unele expresii neadecvate: „*Escrocule*, nu te-am văzut eu cum *făceai pe cocoşul* în jurul ei?!" „Emilia a spus asta cu un glas fals, dezacordat… Nu e deloc adevărat că «făceam pe cocoşul în jurul» acelei femei. Abia dacă aveam atenţiile impuse de o elementară politeţă faţă de ea. Iar interpelarea «escrocule», ca să poată fi spusă unui bărbat, trebuie să prezinte oarecare familiaritate, un fel de numitor comun al conversaţiei. Sună însă în gura Emiliei ca o insultă între doi străini, şi mai ales adresată mie acum dovedeşte o lipsă de angrenare a convorbirii, stupefiantă." Emilia dă astfel dovadă de inabilitate în a partaja cu interlocutorul acelaşi grad de intimitate şi în a recunoaşte un comportament social politicos. Naratorul observă, de asemenea, că Emilia „experimentează" şi că intervenţia acesteia seamănă izbitor cu stilul trivial al lui Miţi Mărculeanu: „[…] Era o asociaţie nouă de idei la ea, vrea să imite pe Miţi Mărculeanu, al cărei stil bănuia că-mi place" (Camil Petrescu [1933] 2001: 48).

Aşa cum reiese şi din exemplul de mai sus, din dorinţa de a părea importantă, Emilia afişează o atitudine de familiaritate atunci când li se adresează celorlalţi sau când vorbeşte despre aceştia, mai ales când personajele în discuţie sunt persoane cu un statut privilegiat în societate. Această atitudine se manifestă în alegerea unor formule de adresare situate pe axa orizontală, indiferent de contextul situaţional, de gradul de cunoaştere sau de natura relaţiei sale cu ceilalţi: „L-ai mai văzut pe *Vasiliu*?"; „Am avut şi atunci o bătaie de cap şi o grijă… *Nae Gheorghidiu* mă anunţase că o să vie la mine între 6 şi 8, după ce iese de la Cameră…"; „De obicei *Ladima* […] nu venea pe înserate […]". Fred Vasilescu notează că: „[…] ea spunea pe nume tuturor şi familiaritatea ei cu numele lor social părea şi mai penibilă". În schimb, atunci când relaţia dintre Emilia şi Ladima devine tensionată, aceasta i se adresează prin apelativul „domnule" şi se foloseşte de o serie de mijloace paraverbale, cu scopul de a da expresie unei atitudini dispreţuitoare: „Ia ascultă, *domnule Ladima*… *domnule Ladima*… şi Emilia pune pe silaba *dom* un accent greu, iar repetarea

numelui o face cu o ironie şuierătoare. Unde te trezeşti, *domnule*? Dar ce, ai contract cu mine să mă pisezi atât? […]" (Camil Petrescu [1933] 2001: 44, 97, 217).

În contrast cu vulgaritatea Emiliei, distincţia doamnei T. se reflectă în felul în care personajul se comportă în societate, în capacitatea sa de a armoniza culorile, piesele de mobilier sau de vestimentaţie, dar şi în limbajul pe care îl foloseşte. În ceea ce priveşte formulele de adresare, doamna T. face, cel mai adesea, apel la pronumele de politeţe *dumneata*, atât la începutul relaţiei cu Fred Vasilescu, cât şi pe parcursul scrisorilor adresate Autorului, chiar dacă, în ambele situaţii, un grad mai mare de familiaritate ar fi putut fi îngăduit: „Nu are nicio importanţă că *dumneata* îmi spui mereu *domnişoară*, ca încasatoarelor de la tramvai, dar am fost măritată" (Camil Petrescu [1933] 2001: 211). Am ales exemplul de mai sus şi pentru a scoate în evidenţă ironia care se manifestă aici printr-o *negaţie expletivă*, ale cărei caracteristici decurg din asimetria între forma negativă şi conţinutul semantic pozitiv (*cf.* Emil Ionescu 2004). Folosind marca negaţiei, Enunţiatorul nu urmăreşte să se angajeze faţă de valoarea de adevăr a enunţului, ci simulează acest angajament, cu intenţia de a ironiza. Prin urmare, doamna T. reclamă, în mod indirect, felul în care Fred Vasilescu i se adresează.

Rafinamentul de care dă dovadă doamna T. îl determină pe Autor să penduleze între adresarea familiară şi formule de adresare din sfera politeţii negative, fie din prudenţă, fie pentru a se exprima cât mai adecvat în diverse contexte situaţionale: „*Ai de gând să pleci* din nou?… Mi se pare mai bună formula asta. *Simt că un plural ar părea scrobit în faţa acestei femei adevărate*"; „Nu ştiu de ce acum *simt nevoia să folosesc pluralul de politeţe* ca să-i încerc sufletul, cum ai încerca apa adâncă aruncând în ea o pietricică. *Doamnă, ştiţi* că în ultimul timp am fost prieten cu Fred Vasilescu. Din câte am înţeles – căci vorbeam adesea – cred că *vă iubea* mult… foarte mult" (Camil Petrescu [1933] 2000: 255, 257).

### *3.3.2.3. Adresarea şi clişeul verbal*

Un statut aparte îl au anumite formule incidente, specifice limbii vorbite, care ajută la stabilirea şi menţinerea unui contact între participanţii la comunicare. Acestea îndeplinesc, în primul rând, o funcţie fatică. Descrierea funcţionalităţii lor poate fi însă nuanţată, dacă analizăm contextele în care apar, în cele două romane ale lui Camil Petrescu. Le vom clasifica astfel:

● Apelative-clişeu desemantizate total sau parţial, situate la intersecţia axelor distanţă–intimitate, conflict–consens, folosite cu scopul de a accentua forţa ilocuţionară a unor enunţuri. Ne vom referi aici la adjectivul substantivizat *dragă*, care apare atât în adresarea faţă de o persoană de sex feminin,

cât şi în adresarea faţă de o persoană de sex masculin, precum şi la substantivele în cazul vocativ *domnule*/*domnilor*. Folosite în limba română ca „mărci ale orientării locutorului către alocutar" (*GALR* II 2008: 886-888), în cele două romane ale lui Camil Petrescu, acestea apar cel mai adesea în situaţii de comunicare conflictuale, atât în interacţiuni plasate pe axa ierarhică asimetrică (numai în adresarea către subalterni sau egali), cât şi în interacţiuni situate pe axa orizontală.

În *Ultima noapte de dragoste…*, ofiţerii Popescu şi Oprişan discută în contradictoriu pe tema războiului şi a situaţiei pe diferitele fronturi: „Nu poate să fie, *dragă*, totuna. Să compare, să zicem, bătălia de la Verdun, cu lupta de la Olt, a noastră?"; „*Dragă*, sigur că pentru istorie, sau pentru străinătate, sau pentru gazete şi lumea de-acasă, nu se poate compara ce-a fost la Olt cu Verdunul…"; „ Fugi, *dragă*, se compară riscurile pe care le ai într-o bătălie mare, cu o bătălie ca aceea de la Bran?" (Camil Petrescu [1930] 1997: 192, 193).

După şedinţa de la Cameră, Ştefan Gheorghidiu încearcă să o convingă pe Ela că Nae Gheorghidiu nu merită admiraţia şi simpatia sa. Dar atât Anişoara, cât şi Ela cred că Ştefan exagerează şi nu au încredere în argumentele acestuia: „*Dragă*, orice ai spune, e deştept" (Camil Petrescu [1930] 1997: 89).

La reuniunea de familie, Ştefan face câteva aluzii ironice la adresa lui Nae care, neînţelegând că el este ţinta acestora, se arată mai degrabă preocupat de faptul că Tache i-ar putea dezmoşteni: „Bine, *domnule*, cum poţi să faci una ca asta? Nemaipomenit… Auzi dumneata, noi nu ştim cum să-l mai ţinem pe maniacul ăla pe vârful degetelor şi poftim… dumneata îi întorci rânza pe dos"; „Dar nu-i vorba numai de dumneata aici *domnule*, nu-ţi dai seama?" (Camil Petrescu [1930] 1997: 21, 22).

● Apelative-clişeu cu puternică funcţionalitate persuasivă şi retorică care servesc, în acelaşi timp, la umplerea golurilor care apar în comunicare şi îi oferă Enunţiatorului timp pentru a-şi structura discursul şi argumentele. Atât în *Ultima noapte de dragoste…*, cât şi în *Patul lui Procust*, acestea sunt folosite de oratori, în Parlament: „*Domnilor* daţi-mi voie să vă întreb: Ce înseamnă această lipsă de încredere în guvernul ţării? Aţi monopolizat singuri toată iubirea de neam? […] Credeţi dumneavoastră că viitorul acestui neam numai dumneavoastră vă provoacă nopţi de insomnie?… (aplauze puternice) că numai dumneavoastră vă cutremuraţi la gândul că ceasul sfânt al realizării naţionale ar putea să bată, fără ca noi să ne găsim acolo unde trebuie să ne găsim? […]. *Domnilor*, un orator al dumneavoastră a declarat săptămâna trecută aci că dacă ar avea doisprezece copii, pe toţi i-ar trimite să lupte pentru ţară. Ei bine, *domnilor* – şi ridică tonul – eu declar că dacă aş avea douăzeci şi patru de copii, n-aş ţine nici pe cel mai mic lângă sânul mamei lui acasă… pe toţi i-aş trimite în foc, în prima linie […]. Vom învinge pentru că soldaţii noştri se vor lupta cu baioneta – şi nu e tun care să reziste baionetei româneşti –

împotriva oricărui armament, iar când baioneta se va fi rupt, cu pumnii, cu unghiile, cu dinţii … (aplauze delirante). *Domnilor*, încrederea mea în viitorul mare al acestui neam e neclintită (aci devine solemn), şi-mi iau, împreună cu colegii mei, aşa cum v-am spus de atâtea ori, răspunderea celor ce vor veni." (Camil Petrescu [1930] 1997: 43, 86-89).

În *Patul lui Procust*, într-o notă de subsol, Autorul semnalează că „e supărătoare această repetare a unor cuvinte […] ca un tic, care probabil înlesneşte ritmul gândirii, sau respiraţia. De obicei, la corectură, oratorul o suprimă, dar Gheorghidiu n-a făcut-o". Aşa cum menţionează Autorul, discursul lui Nae Gheorghidiu este „caracteristic […] pentru viaţa politică şi pentru modul în care statul român e servit" (Camil Petrescu [1933] 2001: 154, 155).

Superficialitatea din intervenţiile politicienilor reiese din lipsa de informaţii referitoare la aşa-zisa strategie pentru intrarea în război şi deci, din încălcarea *legii informativităţii* (*cf. legile şi principiile discursului*, Catherine Kerbrat-Orecchioni 1986: 194-295). În limbajul acestora predomină formulele prefabricate, clişee ale jargonului politic, metaforizarea şi hiperbolizarea excesivă – trăsături ale limbii de lemn. Prin lipsa de economie a mijloacelor expresive şi prin obscuritatea discursului, aceştia încalcă *legea modalităţii*. Cu scopul de a „destinde" atmosfera şi de a-şi întări reputaţia de „frondeur", Nae Gheorghidiu renunţă la respectarea *principiului politeţii* şi propune ca, în lipsă de artilerie grea, locul bateriei să-l ocupe supraponderalul domn Cotârcea, aflat în sală.

Enunţiatorii fac apel la acte de limbaj indirecte (actele de limbaj întrebare sunt folosite pentru a critica ideile şi tezele adversarilor), precum şi la *tropul comunicaţional* (Kerbrat-Orecchioni 1996:19), strategie enunţiativă prin care urmăresc să obţină adeziunea publicului martor, altul decât adversarul direct (Enunţiatarii, la care trimit formulele de adresare). Prin acte de vorbire reprezentative („Domnilor, încrederea mea în viitorul mare al acestui neam e neclintită") şi prin acte de vorbire comisive („[…] şi-mi iau, împreună cu colegii mei, aşa cum v-am spus de atâtea ori, răspunderea celor ce vor veni"), discursul politicienilor devine sursă de manipulare care, asemenea minciunii, se produce atunci când Enunţiatorul apelează la anumite enunţuri declarative, cu un conţinut propoziţional dat „pentru a-l face pe interlocutor să creadă că el crede că acest conţinut propoziţional este adevărat" (Moeschler & Reboul 1999: 108). Aşa cum notează Elena Dragoş (2000: 9), manipularea are drept scop „mai puţin faire savoir, cât faire croire".

Discursurile parlamentarilor nu sunt cu mult peste nivelul conversaţiilor dintre personajele care dezbat în tren problema intrării României în război. Domnul Predescu şi interlocutorii acestuia încalcă aproape toate *legile discursului*, ceea ce reflectă lipsă de logică şi incultură. Situaţia este cu atât mai gravă cu cât domnul Predescu este avocat şi fost deputat şi nu cârciumar sau comisvoiajor, cum crede iniţial Gheorghidiu. Intervenţiile acestora încalcă atât *legea*

*informativităţii* – vorbesc fără a spune nimic („Ee! ee…! Păi vezi! Când spun eu? şi se scoală iar de pe fotoliul de piele. Cum o să reziste, domnule?… cum o să reziste? Vino-ncoa. Dacă eu pun aici o armată? şi arată Orşova, iar aici alta? şi arată la Sibiu, aici încă una? acum la Braşov"; „ Dumneata nu vezi cum vine planul? Eu încep aşa […] şi hai-hai, şi hai-hai… A?… merge? şi-aşa mereu… şi-aşa mereu […]…Ei, aşa-i că i-am luat ca din oală?"), cât şi *legea modalităţii* – „românii e deştepţi" (greşeli de exprimare, incoerenţă, obscuritate). Unul dintre interlocutori „obiectează", dar faptul că domnul Predescu nu spune nimic implică eşecul schimbului conversaţional, prin lipsa de *relevanţă* a replicii. Verva cu care acesta vorbeşte şi gesturile, uneori obscene, prin care încalcă *principiul politeţii* şi legile comportamentului social, par a-i da câştig de cauză. Cu toţii sunt într-un final de-acord că românii vor câştiga războiul cu baioneta şi cu patul armei.

În replicile domnului Predescu predomină interjecţiile, acte de vorbire expresive prin care îşi exprimă entuziasmul faţă de tema conversaţiei, dar mai ales faţă de propria-i enunţare şi faţă de conţinutul propoziţional al propriilor acte de vorbire. Actele de vorbire întrebare sunt folosite pentru a performa alte acte de vorbire. Atunci când nu funcţionează cu scopul de a semnala o atitudine critică la adresa interlocutorului („Ce pregătire, domnule? […] ce pregătire…? că mă omori cu zile; N-ai tunuri? da intră-n război, domnule, şi-ţi dă franţuzul câte tunuri vrei […]"), întrebările au, ca şi interjecţiile, rolul de a exprima atitudinea entuziastă a Enunţiatorului, faţă de propria-i enunţare şi faţă de conţinutul propoziţional al propriilor acte de vorbire („Când spun eu?; A?… merge?; Ei, aşa-i că i-am luat ca din oală?") (Camil Petrescu [1930] 1997: 84-86).

### 3.3.3. Gestionarea impresiilor. Implicit şi mentalităţi

Lumea din romanele lui Camil Petrescu este o lume citadină, o lume care se împarte în categorii sociale şi grupuri, în funcţie de interese sau preocupări. Mentalităţile şi stilurile de viaţă influenţează felul în care personajele îşi conturează imaginea publică şi *gestionează impresii.* Această sintagmă, care trimite la ansamblul comportamentelor sociale, se află în strânsă legătură cu teoria *feţelor*, precum şi cu fenomenul implicitului.

În cele două romane, opinia publică este acea instanţă care contribuie în mod decisiv la construirea sau consolidarea unei anumite poziţii sociale. Deoarece este suficient să aibă o imagine publică favorabilă pentru a avea acces la anumite privilegii, comportamentul unor personaje este, în mod conştient şi deliberat, orientat înspre conturarea unei *faţade/feţe pozitive* (ansamblul reprezentărilor de sine considerate a fi valorizante şi pe care doresc să le impună în

interacţiunea cu ceilalţi) care să corespundă exigenţelor impuse de societate sau de grupul din care fac parte (*cf.* Goffman [1959] 2007; Brown & Levinson 1978).

Pentru E. Goffman ([1959] 2007: 165), unul dintre obiectivele generale ale indivizilor şi grupurilor de indivizi (*echipe*) este acela „de a întreţine definiţia situaţiei pe care o creează performarea ei". În *Ultima noapte de dragoste…*, unii miniştri se lasă aşteptaţi, nu pentru că ar fi cu adevărat foarte ocupaţi, ci pentru a lăsa această impresie. Ştefan Gheorghidiu precizează că majoritatea miniştrilor „[…] înadins adună atâţia nenorociţi în sala de aşteptare, ca să dea impresia că au resort important şi că au ajuns departe în viaţă. De aceea ei amână, ca profesioniştii care vor să pară că au clientelă, cât mai mult, lasă să se îngrămădească lumea, şi încă de pe scara automobilului, când sosesc, se întreabă cu îngrijorare dacă e plină sala de aşteptare" (Camil Petrescu [1930] 1997: 43). „Un performer, consideră E. Goffman ([1959] 2007: 75), induce adesea publicului său credinţa că el este legat de o imagine idealizată a sa şi a produselor sale într-un mod mult mai ideal decât este, de fapt, cazul". Referitor la felul în care timpul este gestionat în societate, Andra Şerbănescu (2007: 141) afirmă că „[…] A ţine pe cineva la uşă să te aştepte este semnul puterii, al faptului că poţi dispune de timpul lui, o formă de subordonare a intereselor celuilalt propriei agende".

Formulele luate de-a gata din literatură, clişeele de vorbire şi de comportament, asupra cărora ne-am oprit şi într-un capitol anterior, servesc drept mijloc prin care unele personaje îşi construiesc imaginea publică, *faţada*. Ştefan Gheorghidiu constată însă că războiul anulează această preocupare: „[…] pe front nu mai sunt acele tipuri «pitoreşti» de care e atât de plină literatura. Toţi cei care sunt «pitoreşti» o vor – şi sunt conştienţi de asta – aşa cum vor să-şi facă un «cap» cei care-şi lasă barbă. În tic, în formula repetată, e ceva de cabotinaj. Dovadă că, dacă pe un chefliu cu ticuri pitoreşti îl scuturi şi îi vorbeşti grav şi serios, nu mai face pe caraghiosul, nici pe actorul. Dar războiul e mai ales sinceritate, aproape de pământ şi piatră. Nu e teatru, chiar când e glumă. Nu există deci tipuri pitoreşti decât la popote, la intendenţă şi la etape […]" (Camil Petrescu [1930] 1997: 226).

Cum totul trece prin limbaj, strategiile discursive la care fac apel unele personaje, precum Nae Gheorghidiu sau Tănase Vasilescu Lumânăraru, sunt selectate astfel încât aceştia să-şi atingă scopul, acela de a li se recunoaşte statutul de persoane care se bucură de succes în societate. Pentru Tănase Vasilescu Lumânăraru, chiar dacă nu ai o opinie clară despre un anumit subiect de discuţie „[…] totul e să ai şi tu o părere acolo, că dacă se adevereşte, pe urmă toţi strigă: iată, Lumânăraru a avut dreptate. Dacă nu se împlineşte, toţi uită… Când însă n-ai nicio părere, nici nădejde să fii socotit profet nu poţi să ai. Dacă

iei bilet la loterie, nu e sigur că ai să câştigi…dar dacă nu iei, e sigur, negreşit sigur, domnule Gheorghidiu, că nu câştigi. D-aia m-am înscris într-un partid… Poate că n-o să izbutesc nimic… Ce are a face? Să fii înscris acolo… nu se ştie" (Camil Petrescu [1930] 1997: 37).

Cu toate că deputatul Nae Gheorghidiu a absolvit numai „o vagă Facultate de drept", e considerat a fi un „intelectual de rasă", e simpatizat atât de opoziţie, cât şi de gazetele de seară, căci „nu e sectar", are un dezvoltat „spirit al realităţilor", „nu luptă cu morile de vânt" şi provoacă „destinderi" între guvern şi opoziţie. Conştient fiind de faptul că prin reputaţia sa de „gură rea" reuşeşte să intimideze, nu ezită să-şi ameninţe direct adversarii, ori de câte ori interesele îi sunt puse în pericol. „Spiritele", glumele, adesea cinice, ale lui Nae Gheorghidiu fac furori în lumea politică şi în saloanele bucureştene. În *Patul lui Procust*, renumele său de „om de spirit" este distrus, din cauza campaniilor din *Veacul*. Presa reprezintă, prin urmare, o metodă eficientă prin care impresiile cultivate sunt subminate. Naratorul Fred Vasilescu constată că „oricine «înjură» pe cineva la noi, în gazetă, «are dreptate» şi tulbură. Se înţelege de la sine, continuă Fred Vasilescu, că această excesivă sensibilitate a opiniei publice româneşti faţă de orice afirmaţie însemnează anularea însăşi a oricărei opinii adevărate, capabile de luptă şi rezistenţă" (Camil Petrescu [1930] 1997: 18, 19, 27, 32, 113; [1933] 2001:127).

Spre deosebire de Nae Gheorghidiu, care se bucură iniţial de admiraţia opiniei publice, un personaj ca Fred Vasilescu, care se loveşte de stereotipuri şi prejudecăţi, nu-şi poate construi o imagine de intelectual sau măcar reputaţia unui bărbat inteligent. Ladima se miră că Fred Vasilescu a citit scrisorile lui Eminescu. Fred Vasilescu însuşi afirmă în câteva rânduri că lumea şi prietenii îl cred prost şi că, în afară de Ghenovicescu, care, „pentru că e spiritual, îşi permite orice", nimeni nu-i spune în faţă că îl consideră a fi prost. Autorul explică într-o notă de subsol că „această reputaţie de prost şi incult, de care se bucura Fred Vasilescu, era una dintre cele mai false din câte se pot închipui. […] Dar cum lumea arareori admite că o femeie frumoasă e şi inteligentă, hotăra că un monden pieptănat, lipsit de spirit (adică incapabil de «spirite», glume, jocuri de cuvinte, căci altfel nu era lipsit în convorbire de un umor abia perceptibil, dar pătrunzător), blond, ca un amorez de teatru englez, uneori prea tăcut, e neapărat prost" (Camil Petrescu [1933] 2001: 76).

În mod similar, „o femeie singură era totdeauna socotită ca bolnavă" şi era ocolită de ceilalţi, singurătatea fiind pentru cei care frecventează cercurile mondene „un semn de lipsă de aptitudini de seducţie". De asemenea, la restaurant, politeţea bărbaţilor „nu se arată faţă de doamna în vârstă, ci faţă de cea frumoasă, care, dacă ar pleca, reuniunea n-ar mai avea rost pentru ei". „E de

mirat – comentează Fred Vasilescu – că femeile în vârstă acceptă această capitulare… sau, cine ştie, le e teamă că, altfel, nu ar mai fi scoase în lume" (Camil Petrescu [1933] 2001: 78, 81).

Prin urmare, mentalităţile, concepţiile, valorile oficial acreditate ale societăţii influenţează aşteptările pe care *publicul* le are cu privire la *performer*, precum şi felul în care sunt percepute atitudinile sau caracteristicile considerate a fi incompatibile din punct de vedere expresiv cu impresiile cultivate sau cu anumite *definiţii ale situaţiei* (*cf.* Goffman [1959] 2007: 63, 271).

Comentând anumite episoade din romanul lui Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, D. Maingueneau observă că există o legătură strânsă între arta subînţelesului şi problematica mondenităţii. „Persoanele mondene, afirmă cercetătorul francez, trăiesc în cercuri restrânse în cadrul cărora exerciţiul discursului joacă un rol crucial; pentru a-şi putea menţine sau consolida poziţia, acestea trebuie să ştie cum să controleze, cum să-şi orienteze discursul pentru a respecta regulile unui joc extrem de complex de exigenţe mai mult sau mai puţin contradictorii" (Maingueneau [2005] 2007: 127).

În *Ultima noapte de dragoste…*, pe drumul către Odobeşti, femeile strică aranjamentul în maşină pentru a găsi un loc lângă bărbaţii care le interesează. Ştefan Gheorghidiu afirmă că, deşi „el ştia ce vrea ea, eu ştiam de asemeni, şi mai ales amândoi ştiam unul despre altul că ştiam (şi probabil şi ea la fel) […]" şi intenţionează ca prin politeţe exagerată şi prin „vorbărie"/conversaţie fatică să *dea de înţeles*[34] (să anuleze anumite inferenţe nedorite) că nu este gelos, să-şi ascundă deci stările şi sentimentele şi, în plus, să se arate „cu prisosinţă bine crescut": „Dar nu… dar nu… poftiţi… de ce nu…? Stau foarte bine… nu, nu vă deranjează? A… bun atunci…perfect… Tu stai bine? […] A… atunci foarte bine, va fi o călătorie foarte frumoasă… Avem o vreme minunată, de mai, nici prea cald, nici prea răcoare… Când ajungem? Da? Tocmai la unu? Să sperăm atunci că nu o să avem nicio pană de motor" (Camil Petrescu [1930] 1997: 62). E. Goffman ([1959] 2007: 82) notează: „Coerenţa expresivă cerută în performări subliniază o discrepanţă crucială între sinele nostru uman şi cel socializat. Ca fiinţe umane, suntem creaturi cu impulsuri variabile, cu stări şi energii care se schimbă de la un moment la altul. Dar ca personaje aflate dinaintea unui public, nu avem voie să fim supuşi suişurilor şi coborâşurilor".

În *Patul lui Procust*, Fred Vasilescu ia masa la restaurantul de pe strada Regală, împreună cu doi scriitori. Se simte însă intimidat de conversaţia dintre aceştia, mai ales că cei doi îi adresează din când în când întrebări binevoitoare şi surâsuri protectoare. La plecare, Fred Vasilescu îi roagă să îi trimită revista

[34] *Cf.* distincţia dintre *a da de înţeles*, *a lăsa să se înţeleagă* şi *a face să înţeleagă* – F. Récanati 1981; vezi şi *supra*, 1.3.3, 2.3.3.

pe care gruparea din care fac parte urmează să o editeze, însă se teme că a făcut „o supremă impoliteţă" întrebând cum poate plăti abonamentul, „ba încă ducând mâna la portvizit". „Dacă aş fi început aşa – explică Fred Vasilescu –: «Vă rog să mă consideraţi şi pe mine abonat la revistă», nu m-aş mai fi simţit obligat să schiţez un gest precis, ducând mâna la portvizit. Dar pentru că începusem numai aşa: «Vă rog să-mi trimiteţi şi mie revista», mi-era teamă ca ei să nu înţeleagă cumva că doresc să mi se trimită revista gratuit, mai ales că, deşi mai puţin prieten cu unul dintre ei, îmi permisesem totuşi să achit eu toată socoteala" (Camil Petrescu [1933] 2001: 31). Deşi cererea, act directiv din categoria *FTA* (*Face Threatening Acts*), este atenuată prin formula specializată „vă rog", Enunţiatorul simte că ar putea *lăsa să se înţeleagă* involuntar că doreşte să primească revista gratuit. Dorind să anuleze această inferenţă, schiţează gestul de a duce mâna la portvizit, ceea ce, desigur, în contextul dat, reprezintă o altă ameninţare la adresa *feţelor pozitive* ale Enunţiatarilor. Realizând impactul negativ pe care aceste inferenţe neintenţionate l-ar putea avea asupra Enunţiatarilor, Enunţiatorul indică o variantă de atenuare a acestuia, o posibilă conciliere între dorinţa de apărare a *feţelor* şi necesitatea de a formula un act de limbaj directiv: „Vă rog să mă consideraţi şi pe mine abonat la revistă".

După E. Goffman ([1959] 2007: 96, 97), „Dacă urmează să aibă loc o performare, toţi martorii ei trebuie să aibă posibilitatea de a crede că performerii sunt sinceri", de a miza, în termenii lui Grice (1975), pe respectarea *maximei calităţii (sincerităţii)*. Cu toate că, „oamenii sunt în general ceea ce par să fie [sau spun ceea ce cred a fi adevărat *n.n.*], asemenea aparenţe pot fi manipulate". În *Patul lui Procust*, Fred Vasilescu încearcă, printr-un act de limbaj indirect (o întrebare), să-i facă Valeriei un compliment. O întreabă dacă materialul rochiei sale este eponj: „Frumoasă rochie […] Este eponj, nu?". Fred Vasilescu observă că „femeia […] are aerul să gândească: «eu totdeauna am ştiut că mă îmbrac bine, dar iată, numai el, că e băiat subţire, îşi dă seama de asta»". „Toate femeile, continuă Fred Vasilescu, cred totdeauna chiar şi cel mai absurd şi mai gratuit dintre gesturile de admiraţie, dacă vine serios, de la cineva care nu e din cercul lor obicinuit. Vai, dacă eu însumi, atunci când nu văd intenţia de glumă, sunt înclinat să cred tot binele care se spune despre mine. E ca un omagiu, o recunoaştere necunoscutului. Nimic nu garantează valorile curente, deci noi toţi, chiar atunci când gustul şi educaţia noastră ne spun altfel, ne putem permite să credem complimentul care ni se face serios (ceea ce desigur nu exclude minciuna totuşi) ca hotărârea unei improvizate Casaţii, pe care profităm de ocazie ca s-o admitem infailibilă" (Camil Petrescu [1933] 2001: 42). Catherine Kerbrat-Orecchioni (1987: 15) defineşte complimentul drept „un act de limbaj dublu din punct de vedere ilocuţionar", o aserţiune prin care Enunţiatorul urmăreşte, pe de o parte, ca Enunţiatarul să recunoască

ca fiind adevărat un conţinut propoziţional iar, pe de altă parte, să-i ofere acestuia un „cadou verbal". Complimentul are, în mod evident, rolul de a pune în valoare *faţa pozitivă* a Enunţiatarului, însă în spatele complimentului pe care Fred Vasilescu i-l face Valeriei, există şi alte motive: dorinţa acestuia de a fi politicos şi de a face conversaţie, „într-o casă care îţi oferă cafea şi dulceaţă". Desigur, Enunţiatorul doreşte *să dea de înţeles* că ceea ce spune este adevărat, că prin complimentul pe care i-l face nu încalcă *maxima adevărului*. Disimularea este însă evidentă, aşa cum însuşi Fred Vasilescu mărturiseşte: „mint serios şi indiferent căci am pierdut toate punctele de contact logic cu aceste două femei". De asemenea, Fred Vasilescu constată că Enunţiatorii, dacă fac parte dintr-un cerc diferit (Fred Vasilescu şi Valeria nu frecventează aceleaşi cercuri mondene), obţin întotdeauna *efectul perlocuţionar* scontat. Enunţiatarii („toate femeile", „eu însumi") eşuează în a identifica minciuna sau gluma care iau forma unor complimente „serioase" (dacă Enunţiatorii nu *lasă să se înţeleagă* că prin enunţarea lor încalcă maxima adevărului).

Ulterior, Fred Vasilescu afirmă că „într-o convorbire, replicile se angrenează, au corespondenţe îndepărtate şi, desigur, un convenţionalism care presupune că anumite adevăruri şi preciziuni sunt câştigate pentru discuţie din însuşi faptul că trăim în aceleaşi oraşe, în aceleaşi zile, că ne îmbrăcăm nemţeşte". Însă întâmpină dificultăţi în a purta o conversaţie cu cele două femei, cu toate că atât el, cât şi acestea intră în contact cu un anumit univers de discurs şi au, în mod inevitabil, experienţe comunicative similare, în cadrul aceleiaşi comunităţi lingvistice. Mentalităţile diferite, lipsa de instruire şi de cultură, capacităţile intelectuale reduse ale acestora, incapacitatea de a utiliza şi de a recunoaşte regulile de folosire strategică a limbii blochează în mod decisiv comunicarea dintre Fred Vasilescu şi cele două femei: „ceea ce numesc eu dreptate, sinceritate, adevăr, frumos e însă atât de departe de ceea ce corespunde la ele acestor noţiuni, încât niciodată nu vom izbuti să ne înţelegem. […] (Camil Petrescu [1933] 2001: 42).

În cele două romane ale lui Camil Petrescu, implicitul apare atât în dialogurile dintre personaje, cât şi în discursul personajelor-narator. Acestea din urmă se află într-o permanentă căutare a ceea ce se află dincolo de acţiuni şi cuvinte, pentru a găsi pentru sine explicaţia unor evenimente sau comportamente contradictorii pe care le au la nivelul trăirilor sau în raport cu celelalte personaje şi pentru a-l ajuta astfel pe naratar (cititor) să descifreze semnificaţii implicite.

Nu sunt puţine cazurile în care conţinuturile implicite trimit la stilurile de viaţă şi mentalităţile unor personaje sau ale unor categorii de personaje. Această activitate analitică de descifrare a implicitului, pe care o fac Ştefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu şi Autorul din *Patul lui Procust*, nu exclude

posibilitatea ca, la lectură, pentru aceeaşi situaţie, să fie formulate ipoteze diferite, dovadă că aceştia revin uneori asupra unor evenimente din trecut cărora le conferă o semnificaţie diferită sau nuanţată. În *Ultima noapte de dragoste*..., Ştefan Gheorghidiu notează: „[…] Cuvântul e oricând un mijloc imperfect de comunicare. Tot ce e sens, tot ce e adevăr, tot ce e conţinut real scapă, printre silabe şi propoziţiuni, ca aburul prin ţevile plesnite" (Camil Petrescu [1930] 1997: 74).

Frământările interioare şi incertitudinea care planează în relaţia dintre Ela şi Ştefan îl determină pe acesta să caute dincolo de comportamentul manifest al soţiei sale. La întâlnirea de la Câmpulung, Ela îi cere să treacă o parte dintre lirele englezeşti pe numele ei şi se arată intrigată de refuz: „Nu mi-aş fi închipuit niciodată că am să ajung să fiu tratată astfel. Şi de către cine? De către acela pe care-l ador, pentru care-mi sacrific prieteniile." Ştefan Gheorghidiu recunoaşte în vorbele Elei stilul vulgar al lumii pe care aceasta o admiră, iar sacrificiul despre care vorbeşte îl face să mobilizeze un *subînţeles*. Pentru Gheorghidiu, cuvintele Elei *lasă să se înţeleagă* un sentiment de dispreţ şi îi întăresc acestuia convingerea că este înşelat: „«Să sufăr eu atât din cauza unui bou, care nici nu ştie să danseze şi când e alături de mine, la restaurant, mă plictiseşte cu mutrele lui tâmpite…» Sau către amant: «Dragă, am să-ncerc totul, dar ştii ce încăpăţânat e dobitocul ăla? Parcă eu n-aş vrea să fim amândoi, singuri în străinătate?»" (Camil Petrescu [1930] 1997: 162).

Cei din anturajul Elei îi spun adesea lui Ştefan că „e gelos", în opinia sa, formulă „simplistă şi stupidă", prin care *îi dau de înţeles* că e gelos fără a avea un motiv real, „mai mult dintr-un fel de structură vicioasă sufletească, neconformă cu realitatea". Or, în opinia lui Ştefan Gheorghidiu, mai cu seamă sentimentele rămân incomunicabile: „[…] vorbele cu care sunt etichetate nu corespund aceluiaşi conţinut şi, chiar dacă e vorba de acelaşi conţinut, intensitatea şi durata sentimentului pot fi nesfârşit felurite, căci unul poate suferi atroce că nevasta lui prinde pe sub masă mâna vecinului, pe când altul ia asta drept o nuanţă fără importanţă […]". Pentru ceilalţi, comportamentul Elei în societate este normal şi încearcă să-l convingă pe Ştefan că „aşa glumesc femeile", „aşa se distrează femeile", numai din nevoia de a verifica dacă mai au încă „succes". Expresiile citate trimit la un context presupoziţional, cel al mentalităţilor împărtăşite de grupul pe care îl frecventează Ela şi la un tip de comportament pe care aceştia îl agreează (Camil Petrescu [1930] 1997: 61-74).

În mod similar, lumea lui Nae Gheorghidiu şi a oamenilor de afaceri este incompatibilă cu stilul şi cu filosofia de viaţă a lui Ştefan Gheorghidiu. Acesta din urmă priveşte consternat cum Ela este atrasă în spectacolul în care „[…] pentru prosperitatea întreprinderii, femeile mai tinere şi mai frumoase din familie erau savant distribuite, ca să fie alături de cei a căror bunăvoinţă trebuia să fie

captată. Familiarităţile erau îngăduite cu indulgenţă şi se numeau atenţie, amabilitate" (Camil Petrescu [1930] 1997: 33). Succesul în politică sau afaceri obţinut prin flirt este, evident, un subiect despre care nu se vorbeşte deschis. Cu toate că Nae Gheorghidiu încurajează acest tip de comportament şi, printr-un limbaj „neocolit", creează „atmosfera necesară", alte personaje recurg la eufemism („atenţie", „amabilitate"), cu scopul de a evita sau atenua impactul unui mesaj cu conotaţii negative. Procedeu lexical de substituţie, atenuare sau ambiguizare, eufemismul este un caz de implicit. În ceea ce priveşte figurile de limbaj, H.P. Grice ([1975] 1996) abordează procesul de derivare a conţinutului subînţeles în strânsă legătură cu nerespectarea regulilor discursului. În exemplul de mai sus, Enunţiatorii încalcă atât *maxima manierei* (contribuţia să fie clară, non-ambiguă), cât şi *maxima calităţii* (contribuţia să fie veridică) sau, în terminologia lui Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986), *legea modalităţii* (care stipulează necesitatea de a evita obscuritatea, ambiguitatea) şi *principiul sincerităţii* (locutorii trebuie să afirme doar ceea ce ştiu că este adevărat). Prin nerespectarea, în mod intenţionat, a regulilor discursului, Enunţiatorii îl *fac* pe Enunţiatar (Ştefan Gheorghidiu) *să înţeleagă* neconcordanţa dintre ceea ce se spune şi ceea ce se subînţelege.

Stilurile de viaţă şi mentalităţile personajelor care fac parte din lumea teatrului se reflectă în limbajul particular al acestora. Folosirea restrânsă a limbii se manifestă prin jargon, un „jargon de culise" cum îl numeşte Ştefan Gheorghidiu. În *Ultima noapte de dragoste…*, o actriţă, pe care lumea o găseşte frumoasă, dar care lui Ştefan Gheorghidiu i se pare „fără gust", spune gesticulând că: „Nu-mi dă mie să joc, că le-aş trânti o creaţie, aşa…" (Camil Petrescu [1930] 1997: 99). Şi în *Patul lui Procust*, Emilia doreşte să iasă cu piesa „la producţie" şi caută astfel, în permanenţă, „contactul cu băieţi din lumea bună", cu aceia care „lansează" femeile, adică „[…] le duc la petreceri unde au şansa să dea peste bancherul bătrân şi decrepit care le va subvenţiona apoi lunar" (Camil Petrescu [1933] 2001: 37). În general, diferitele tipuri de jargon caracterizează limbajul unor grupuri restrânse şi reprezintă o încălcare a *legii modalităţii*. Jargonul trimite deci la problematica implicitului, precum şi la aspecte care ţin de mentalităţi, ideologie şi nivel de cultură. În exemplul de mai sus, naratorul Fred Vasilescu, observând că Enunţiatorul nu respectă *legea modalităţii* şi că verbul „a lansa" este folosit cu *sens figurat*, recuperează un conţinut subînţeles. Operaţia de derivare a conţinutului implicit este înlesnită de cunoştinţele sale despre lumea din care face parte Emilia.

Pentru a-şi negocia, prin interacţiune, identitatea socială[35], poziţia în cadrul unui grup şi pentru a oferi o *definiţie a situaţiei* conformă cu un anumit

[35] Identitatea socială desemnează „conştiinţa individului de apartenenţă la diverse grupuri: grupuri de vârstă, rasiale, lingvistice, organizaţii, echipe sportive, grupuri profesionale şi de interese, grupări religioase etc." (Şerbănescu 2007: 163)

tip de aşteptări în cadrul grupului (*cf.* Goffman [1959] 2007), personajele din lumea teatrului imită comportamentul şi limbajul acelora care, adoptând la rândul lor o modă, au succes la public, se bucură de admiraţia membrilor grupului sau, dimpotrivă, devin obiect al invidiei acestora: „Aşa cum elevii din şcoala militară îşi fac un ideal din locotenentul instructor şi-l imită în oraş cu orice prilej, cu convingerea că în modul acesta dovedesc o reală superioritate, toate actriţele şi mai toţi actorii necunoscuţi căutau să-şi dovedească în cercul cunoscuţilor lor «cachet-ul profesional» printr-un limbaj degajat". Emilia încearcă în câteva rânduri să o imite pe Miţi Mărculescu, un ideal pe scara sa de valori. În fapt, şi aceasta din urmă, „[…] nu făcea decât să imite şi ea searbăd (cum imita în toate) pe o mare şi frumoasă comediană, după cum aceasta însăşi adoptase o modă – dându-i strălucire şi savoare, ca şi toaletelor pe care le adopta – modă recentă, adusă în teatru, după câte ştiu, de un celebru actor român, de la Comedia Franceză […]". Atât Emilia, cât şi Miţi Mărculescu urmăresc *să dea de înţeles* că fac parte din categoria actriţelor a căror importanţă este direct proporţională cu „limbajul verde" pe care îl folosesc. Pentru Fred Vasilescu însă, „limbajul neocolit" pe care-l foloseşte Miţi Mărculescu *lasă să se înţeleagă* numai „prostia de acasă a acestei actriţe" (Camil Petrescu [1933] 2001: 49).

În *Ultima noapte de dragoste…*, la cursa de cai care se organizează de Sfinţii Constantin şi Elena, Ştefan Gheorghidiu o întâlneşte pe mai vechea sa prietenă, o actriţă trecută de prima tinereţe, cu care conversează despre cai, despre localurile din Bucureşti şi despre o tânără care, invitată fiind la Capşa, este intimidată de eleganţa în vestimentaţie a chelnerilor. Actriţa caută însă prilejul de a afla amănunte despre relaţia tensionată dintre Ştefan şi Ela, şi ea prezentă la evenimentul monden: „Mă întăresc în convingerea că novicea noastră invitată s-a îndrăgostit de vreunul dintre chelneri. Să ştii că ai dreptate. Dar apropo – ea spune apropo tocmai pentru că simte că nu e nicio legătură şi încearcă nevoia să creeze una, fie absurdă – te-am văzut adineauri cum făceai suferinţă cu fosta dumitale nevastă". Cu toate că adverbul „apropo" are rolul de a completa enunţul printr-o informaţie relevantă, acesta, observă D. Maingueneau (2007: 140), serveşte de multe ori la introducerea a ceea ce, dimpotrivă, nu este la subiect. În contextul dat, Enunţiatorul încalcă, în mod explicit, un principiu conversaţional axiomatic, *principiul pertinenţei* (*cf.* Sperber & Wilson [1986] 1995), pentru a-l *face* pe Enunţiatar *să înţeleagă* că doreşte să schimbe subiectul conversaţiei. Cum a schimba subiectul conversaţiei cu un altul care ţine de intimitatea Enunţiatarului şi poate leza *faţa negativă* a acestuia, actriţa încearcă o atenuare prin inserarea adverbului „apropo".

Pentru Ştefan Gheorghidiu, expresia „a face suferinţă" *lasă să se înţeleagă* „un teribil simţ al grotescului". „Este un barbarism monstruos, explică acesta, care ar scoate din mormânt pe toţi luptătorii limbii literare. L-au derivat cei

din teatru, din franţuzeşte, mai întâi într-o locuţiune rămasă culiselor cu exclusivitate: «a face foame» […] Acum, derivat, ea mi-l aplică mie". Lipsa de corectitudine în utilizarea mijloacelor lingvistice, în raport cu normele limbii literare, precum şi neadecvarea limbajului la contextul comunicativ îi oferă Enunţiatarului, prin inferenţe neintenţionate de Enunţiator, informaţii referitoare la *competenţa lingvistică* şi *pragmatică* a acestuia. Pe de altă parte, Ştefan Gheorghidiu recunoaşte în expresia „a face suferinţă" urma unui scenariu (*script*) de teatru care, printr-un proces de transfer, devine clişeu lingvistic şi ajunge să circule în limbajul curent. Naratorul explică faptul că, în piesele de teatru la modă, „când actriţa, tânără şi frumoasă, e îndrăgostită de un actor, tânăr şi frumos şi el, care-i cere să-l ia de bărbat, ea răspunde cu chibzuinţă: «Eşti nebun? Vrei să facem foame amândoi?»" (Camil Petrescu [1930] 1997: 105, 106).

Uneori, citatele devenite clişeu lingvistic sunt folosite cu scopul de a exprima aluzii ironice la adresa unui Enunţiatar cu care Enunţiatorul se află într-o relaţie de apropiere. După despărţirea dintre Ştefan Gheorghidiu şi Ela, în contextul unei „amabile tachinării", Ela îl întreabă pe Ştefan: „«Ai cucerit tot ce-ai avut de cucerit?»", aluzie la marşul cântat la toate mitingurile la care se cerea trecerea Carpaţilor (Camil Petrescu [1930] 1997: 108).

În *Patul lui Procust*, Ghenovicescu face aluzii ironice la relaţia dintre Fred Vasilescu şi doamna T. afirmând că aceasta „se păstrează pentru viţelul de aur […]". Expresia împrumutată din textul Vechiului Testament, declanşează operaţia de recuperare a unui conţinut subînţeles: „«Viţelul de aur» era firește aluzie la bogăţia mea şi, dacă vrei, şi la pretinsa mea frumuseţe" (Camil Petrescu [1933] 2001: 82).

De cele mai multe ori, ceea ce spune Emilia i se pare lui Fred Vasilescu de necrezut. Când însă face dezacorduri între subiect şi predicat („Pe mine m-a iubit foarte mulţi"), *lasă să se înţeleagă* că e sinceră („cred că e sinceră, din cauza greşelii de gramatică"), căci altminteri se străduieşte să vorbească „cu importanţă şi cu «radicale»". Pe lângă greşelile de limbă, Emilia dă dovadă şi de incapacitate în a recunoaşte conţinuturile implicite la care trimit anumite eufemisme, folosite în mod curent cu scopul de a atenua impactul pe care l-ar avea referirea la un subiect despre care nu se vorbeşte deschis. Aceasta afirmă că „logodnicul ei «nici n-a atins-o», fără să-şi dea seama că expresia asta circulă înzestrată cu anume sens, căci ea îi dă înţelesul nefigurat: că o adoră ca pe o icoană" (Camil Petrescu [1933] 2001: 47, 54, 55).

Nu numai lipsa de instruire şi de cultură sau capacităţile intelectuale ale personajelor determină inabilitatea unora dintre acestea de a deriva conţinuturi implicite, ci şi lipsa unui univers de discurs comun sau a unei experienţe comunicative în cadrul unei comunităţi lingvistice. Competenţa de comunicare, afirmă Andra Şerbănescu (2007: 63), „se învaţă şi se perfecţionează prin acţiuni organizate şi coordonate, prin experienţe de comunicare variate şi repetate".

În *Patul lui Procust*, Fred Vasilescu nu reuşeşte să descifreze semnificaţia implicită codificată în anumite expresii care trimit la mentalităţi, comportamente, atitudini şi prejudecăţi referitoare la identitatea socială a indivizilor, la apartenenţa acestora la o categorie socială sau alta. Cum acestea circulă în spaţiul românesc, de care Fred Vasilescu s-a îndepărtat pentru o bună perioadă de timp, se întreabă mirat de ce Nae Gheorghidiu afirmă că „îl face om" pe Ladima, „oare Ladima nu e într-adevăr om?". Expresia intră în categoria *preconstructelor* sau a *implicaturilor preconstruite* care desemnează un conţinut admis de o colectivitate şi reflectă „urme ale elementelor discursive anterioare în discurs" (Pêcheux [1983]1990: 295-302). Într-o notă de subsol, Autorul explică, cu ironie, că „tânărul Fred Vasilescu, fiul unui industriaş de mai bine de o sută de ori milionar, nu ştie, pare-se, sensul perfect conturat şi fără echivoc al acestui cuvânt în româneşte, el care la 22 de ani era ataşat la legaţia din Londra (probabil că îşi închipuia că pe baza meritelor proprii), ca să fie apoi mutat la Geneva, în timp ce atâţi dintre camarazii săi, cu aceeaşi vechime şi cu un plus de examene, făceau oficiul de copişti în Palatul lui Sturza. Prin urmare, nu ştie că românii se împart în două clase distincte: oameni şi ceilalţi. Un om e cel care are existenţa civilă, adică îşi poate valorifica şi supravalorifica orice merit, căci i se face credit prin simpla prezenţă, pe când ceilalţi nici nu sunt încercaţi. El participă din privilegiul unei foarte restrânse categorii (sunt vreo câteva mii de oameni în România, la 18 milioane de locuitori)". „Înainte de Revoluţia Franceză – continuă Autorul – privilegiul era favoarea regală: titlu, deci avere (mai totdeauna), dar acum formula e mai simplă: avere, deci titlu, adică privilegiu. […]" (Camil Petrescu [1933] 2001: 129, 130).

În *Ultima noapte de dragoste…*, Ştefan Gheorghidiu trebuie să se prezinte la secretarul general duminica, chiar la miezul nopţii pentru că, spune Nae Gheorghidiu, aşa se „mănâncă o pâine în ţara românească". Lui Ştefan Gheorghidiu i se oferă astfel prilejul de a aduce în discuţie şi alte ocurenţe ale aceleiaşi expresii şi de a-şi exprima atitudinea faţă de semnificaţia cu care este asociată: „[…] am impresia, falsă desigur, că, în ţara mea pâinea e supremul scop al oricui şi măsurătoarea tuturor valorilor sufleteşti. «Vreau să mănânc şi eu o pâine» (şi nimic altceva). «A mâncat o pâine în casa mea». «Dă-i şi lui, acolo, o pâine». Idealul fiecăruia, continuă Gheorghidiu, pare să fie, în exclusivitate, să câştige cât mai multe pâini, izbânda în viaţă şi-o apreciază după numărul de pâini de care dispune. Iar maximum de altruism constă în satisfacţia «de a da şi altuia să mănânce o pâine de pe urma ta» (dar nu prea multă «că se obrăzniceşte»). Ţară a grâului şi a foamei cronice în trecut, trăieşte acum sub obsesia pâinii, care eclipsează oricare alte preocupări ale conştiinţei, orice drame în zona superioară" (Camil Petrescu [1930] 1997: 44).

Expresia „a mânca o pâine" se înscrie în categoria *preconstructelor*, a ideilor primite de-a gata şi trimite la un context, cel al credinţelor şi mentali-

tăţior împărtăşite de o comunitate lingvistică. Enunţiatarul, observând non-pertinenţa sensului literal în context, va mobiliza un subînţeles şi va recupera sensul implicit (*a mânca o pâine* – a avea o slujbă, un mijloc de existenţă), cu ajutorul competenţei sale lingvistice şi non-lingvistice.

Implicitul intervine şi în discursul naratorului care, prin ironie, îşi manifestă atitudinea critică faţă de ceea ce expresia poartă cu sine şi aduce la suprafaţă (obsesia pentru asigurarea mijloacelor materiale de trai eclipsează preocupări din zona conştiinţei şi a intelectului). Aşa cum am amintit şi mai sus, H.P. Grice (1975), analizează fenomenul implicitului prin raportare la opoziţia *sens literal – sens figurat* (semnificaţia ironică se substituie semnificaţiei literale a enunţului, fiind astfel o implicatură), la principiile si maximele conversaţionale (ironia verbală este o încălcare a *maximei adevărului*), şi în strânsă legătură cu *actele de limbaj indirecte*. Ulterior, H.P. Grice (1978) îşi completează teoria, afirmând că în cazul ironiei avem de-a face cu o *simulare a forţei ilocuţionare* ataşată enunţului: „A fi ironic înseamnă, printre altele, a te preface […], căci în timp ce ne dorim ca prefăcătoria să fie recunoscută ca atare, a o anunţa ar strica efectul" (Grice [1978] 2001: 448).

În citatul de mai sus, naratorul realizează un act de limbaj reprezentativ, o aserţiune, prin care descrie o stare de lucruri („în ţara mea pâinea e supremul scop al oricui şi măsurătoarea tuturor valorilor sufleteşti"), însă printr-un *clivaj de evaluare* (*cf. supra*, 2.3.3) şi prin modalizarea propriului enunţ, „se face că" are o perspectivă eronată sau limitată asupra acestei stări de lucruri: „[…] *am impresia, falsă desigur* că […]", „[…] idealul fiecăruia *pare* să fie […]". Ironia derivă, pe de o parte, din contrastul între evaluarea negativă a propriului enunţ (falsa impresie) şi exemplele pe care le oferă („Vreau să mănânc şi eu o pâine") şi, pe de altă parte, din concluziile la care ajunge în final („Ţară a grâului şi a foamei cronice în trecut, trăieşte acum sub obsesia pâinii, care eclipsează oricare alte preocupări ale conştiinţei, orice drame în zona superioară") şi o completare ulterioară („[…] am aflat în altă împrejurare, un fapt care îmi confirmă şi mai mult această falsă impresie: în loc să răspundă la o polemică ştiinţifică a unui coleg al său, un savant localnic l-a vestit că are «să-l facă să se predea prin foame» şi a manevrat aşa încât a izbutit").

Putem constata de asemenea că, în exemplul analizat mai sus, ironia este o *implicitură*. Termenul este definit de K. Bach (1994, 2001) care consideră că adesea ironia, ca şi metafora, nu este o implicatură conversaţională (care presupune că prin spunerea a ceva Enunţiatorul semnifică ceva mai mult), ci o *implicitură*, prin care Enunţiatorul semnifică de fapt altceva. O demonstrează faptul că naratorul se refugiază în zona sensului literal: „Idealul fiecăruia pare să fie, cu exclusivitate, să câştige cât mai multe pâini, izbânda în viaţă şi-o

apreciază după numărul de pâini de care dispune". În intervenţia de mai sus, recuperarea semnificaţiei ironice depinde de recunoaşterea caracterului simulat al actului de limbaj performat de Enunţiator.

Analiza poate integra şi teoria ironiei ca menţiune în ecou (*echoic mention*) formulată de Sperber & Wilson ([1978] 2001) care consideră că, prin intermediul ironiei, Enunţiatorul preia un enunţ al altcuiva şi face vizibil faptul că îl dezaprobă: „maximum de altruism constă în satisfacţia «de a da şi altuia să mănânce o pâine de pe urma ta» (dar nu prea multă «*că se obrăzniceşte*»)". Exemplul trimite la mentalităţile acelora care fac apel la astfel de expresii. Printre aceştia se numără milionarul analfabet Tănase Vasilescu Lumânăraru care îşi ameninţă angajaţii cu leafa pe o zi, pentru că el nu are timp să se ocupe de „fleacuri", chiar dacă Ştefan Gheorghidiu îi semnalează că s-ar putea să facă o nedreptate: „Domnule Gheorghidiu, îi răspunde acesta, nu mă învăţa dumneata pe mine. Românul trebuie să creadă totdeauna că e vinovat… numai aşa are grijă. Lasă, că banii tot îi ia înapoi… le dau bacşişuri mari din când în când […]" (Camil Petrescu [1930] 1997: 39).

Dacă prin ironie naratorul din *Ultima noapte*... urmăreşte să-şi exprime, în mod indirect, o poziţie critică faţă de o stare de lucruri, Nae Gheorghidiu intenţionează să-şi ridiculizeze interlocutorii şi, prin aceasta, să-şi construiască o anumită reputaţie (*faţadă*). La întâlnirea dintre membrii familiei, în casa lui Tache Gheorghidiu, Nae Gheorghidiu aduce cu ironie vorba de filozofia care i-a unit pe Ela şi Ştefan: „Ciudat… De obicei amorul e cel care duce la filozofie… – şi încă şi mai ironic – şi ce filozofie! La dumneavoastră văd că drumul a fost dimpotrivă… filozofia v-a condus la amor". Şi continuă încurajat de ceilalţi (care zâmbeau numai pentru că Tache se amuza): „Ceea ce vă doresc sincer e să nu reveniţi vreodată la filozofie. Ar fi dureros. Mai rămâne să faci politică, tot în felul în care a făcut-o bietul Corneliu, care, dacă nu mă-nşel, era tot filozof […]". În prima parte a intervenţiei de mai sus, Enunţiatorul, printr-o aserţiune, urmăreşte să descrie o stare de lucruri, afirmând ceea ce crede că este adevărat (E ciudat că pe Ela şi Ştefan filosofia i-a condus la amor). Chiar dacă, în scopul de a-şi susţine afirmaţia, Enunţiatorul foloseşte adverbul *de obicei* care indică faptul că preia în enunţ un conţinut deja admis şi acceptat, considerat, deci, a fi adevărat, cunoştinţele contextuale împărtăşite de participanţii la comunicare referitoare la identitatea, preocupările şi intenţionalitatea Enunţiatorului îl determină pe Enunţiatar să constate simularea forţei ilocuţionare a actului de limbaj şi să identifice ironia: Nae Gheorghidiu nu este preocupat de filosofie, nu intenţionează să vorbească despre filosofie ci, indirect, spune altceva. În plus, ironia reiese şi dintr-o evaluare pozitivă („şi ce filozofie!"), urmată de simularea forţei ilocuţionare a unei urări adresate Enunţiatarului („Ceea ce vă doresc sincer e să nu reveniţi vreodată la

filozofie"). D. Maingueneau ([2005] 2007: 141) observă că „în mod curios, deşi discursul se organizează în jurul principiului sincerităţii, limba dispune de modalizatori ca «sincer», «fără minciuni», ceea ce ar justifica presupunerea că sinceritatea se manifestă gradual. Dar „[…] toată lumea ştie că nesinceritatea se maschează inclusiv în spatele adverbelor de tipul lui «sincer» […] simplul fapt de a folosi astfel de expresii aruncă o îndoială asupra unui enunţ care, în mod normal, nu ar trebui suspectat […]".

În ultima parte a citatului de mai sus, ţinta ironiei este Corneliu, tatăl lui Ştefan Gheorghidiu: „Mai rămâne să faci politică, tot în felul în care a făcut-o bietul Corneliu, care, dacă nu mă-nşel, era tot filozof". Semnificaţia ironică este recuperată printr-un proces de cumulare a informaţiilor extralingvistice prezente în interacţiune cu recunoaşterea intenţionalităţii Enunţiatorului, declanşată de modalizarea prin condiţional, aici indicator al unui act de limbaj simulat.

Într-o altă intervenţie, Nae Gheorghidiu afirmă că tatăl lui Ştefan Gheorghidiu „[…] era un entuziast […]. Iscălea cu acelaşi entuziasm un articol de gazetă ca şi o poliţă". „Mie, continuă acesta, îmi plac şi mi-au plăcut totdeauna entuziaştii… de la distanţă. Vreau să-ţi spun, de pildă, că n-aş vrea să fiu deloc copilul unui entuziast, şi de câte ori pronunţa cuvântul entuziast, îl dansa cu surâsuri […]" (Camil Petrescu [1930] 1997: 20). Ironia rezultă aici din simularea actului ilocuţionar pe care Enunţiatorul îl realizează – „se face că" îi plac entuziaştii, simulare care devine evidentă, dată fiind contradicţia dintre conţinutul propoziţional al actului de limbaj şi completările ulterioare. Pauza pe care Nae Gheorghidiu o face în vorbire, marcată grafic prin puncte de suspensie, are atât scopul de a delimita actul ilocuţionar simulat de ceea ce afirmaţiile sale ulterioare aduc la suprafaţă, cât şi de a spori efectele ironiei.

Şi în alte împrejurări Nae Gheorghidiu face apel la ironie, mergând uneori până la batjocură. La masă, la Anişoara, câţiva oameni politici şi câteva femei din cercurile care vânează cancanuri vorbesc despre „una bună" de-a lui Nae Gheorghidiu: „În prag la Capşa, Nae se întâlneşte cu un vag cunoscut, un tip de prin nordul Moldovei, unul Mihai Tutunaru. «Ce mai faci, Nae?» «Bine, dar tu?» «Păi să vezi, că am fost la Viena, că mi-e nevasta bolnavă în sanatoriu… am făcut acolo un consult… […]», şi dă-i, şi dă-i… Nae, de colo, îl priveşte lung, aşteaptă şi, pe urmă, mirat: «Ascultă, dragă, ce te-a apucat să-mi spui mie toate astea? Eu te-am întrebat ce mai faci, aşa cum se întreabă. Ce, tu ai luat-o în serios?»" (Camil Petrescu [1930] 1997: 114). Ironia reiese din încălcarea *principiului cooperativ*, conform căruia participanţii la comunicare nu trebuie să blocheze sau să trunchieze interacţiunea şi, în strânsă legătură cu aceasta, din încălcarea *principiului politeţii*. Enunţiatorul (Nae Gheorghidiu) invocă lipsa de simetrie a unei secvenţe de deschidere a conversaţiei, o pereche de adiacenţă întrebare–răspuns prestabilită şi, pentru a-şi exprima dispreţul,

*dă de înţeles* că şi-ar fi dorit ca interacţiunea să se încheie odată cu această secvenţă de deschidere, sau să se treacă imediat la o secvenţă de închidere.

## 3.4. ÎN LOC DE CONCLUZII

1. După cum se ştie, schimbările de perspectivă pe care le aduce modernismul la început de secol XX influenţează concepţia unor autori (români) în ceea ce priveşte rolul şi mijloacele literaturii. Trebuie spus totuşi că sincronizarea literaturii române cu literaturile europene nu umbreşte originalitatea incontestabilă a creaţiei lui Camil Petrescu şi a altor scriitori români din perioada interbelică ci, dimpotrivă, îi adaugă o dimensiune universală.

Cele două romane asupra cărora ne-am oprit aici poartă, aşadar, atât amprenta epocii şi a ideilor care circulă în spaţiul cultural în care iau naştere, cât şi amprenta personalităţii autorului. În opinia noastră, caracterul inedit al operei lui Camil Petrescu se reflectă mai cu seamă în felul în care îmbină analiza proceselor situate la nivelul universului interior (menite să conducă la cunoaştere şi autocunoaştere, la definiţii despre adevăr, bine sau frumos) cu aceea a universului exterior, a mediului social care furnizează temele de reflecţie.

Majoritatea studiilor dedicate scrierilor lui Camil Petrescu se ocupă cu predilecţie de direcţia psihologică şi filosofică, de problemele de formă caracteristice prozei subiective sau de modificările de structură, cu adevărat înnoitoare pentru literatura română a vremii.

Am încercat, în lucrarea de faţă, o deplasare de accent cu scopul de a dezvolta, printr-o abordare interdisciplinară, predominant lingvistică, acele aspecte care ţin de social, de „mica istorie" şi mentalităţi, deloc nesemnificative, dar prea puţin studiate. Importante sunt, în acest sens, afirmaţiile lui Camil Petrescu referitoare la necesitatea de a reda cât mai exact atmosfera epocii şi mărturiile sale cu privire la munca de documentare ce precedă demersul literar. Romanele lui Camil Petrescu surprind în plan artistic, printr-o asemănare recognoscibilă, o serie de aspecte care predomină în spaţiul românesc în perioada dintre cele două războaie mondiale: eforturile de modernizare a spaţiului urban, procesul de occidentalizare a ţării, asimilarea de către clasele mijlocii a unor stiluri de viaţă europene, transformări la nivelul mentalului colectiv vs. mentalităţi rezistente la schimbare, constituirea şi funcţionarea relaţiilor şi a comunicării interpersonale în raport cu atenuarea contrastelor şi cu diminuarea distanţei faţă de putere etc.

2. Cel de-al doilea capitol se ocupă cu analiza strategiilor narative, abordate din perspectiva pragmaticii şi a teoriei enunţării. Considerăm necesar să amintim aici câteva observaţii:

a. Având drept punct de sprijin teoria enunţării (Ducrot 1984) şi anumite studii de naratologie (Lintvelt [1981] 1994) am arătat că, deşi în textele literare supuse analizei întâlnim anumite elemente din biografia lui Camil Petrescu, iar naratorii sunt în acelaşi timp şi personaje, se păstrează necesitatea de a separa *vocile* care se manifestă polifonic în discurs. Diversele ipostaze enunţiative ale personajului-narator pun în lumină diferenţe de perspectivă sau *puncte de vedere* diferite asupra aceluiaşi nucleu de evenimente. Pe de altă parte, separarea planurilor enunţării este justificată şi de funcţiile diferite pe care le îndeplinesc *vocile* care se ciocnesc în discurs: funcţia de acţiune (personajul-actor) vs. funcţiile de narare şi control (personajul-narator).

Am arătat, de asemenea, că anumite replici sau fragmente de discurs care „oglindesc" opera ca întreg şi reflectă concepţia autorului cu privire la felul în care se scrie o naraţiune pot fi abordate din perspectiva pragmaticii. Pe scurt, a vorbi în nume propriu, la persoana I, fără a avea grija stilului frumos (anticalofilismul) şi fără a încerca să eviţi divagaţiile (dicteul automat) s-ar putea traduce astfel: comunicarea literară trebuie să respecte *principiul sincerităţii* în defavoarea *legii modalităţii* şi a *legii exhaustivităţii*.

b. Din analiza procedeelor de asumare a responsabilităţii enunţiative şi de distanţare a naratorului faţă de punctele de vedere ale altor Enunţiatori putem trage concluzia că opţiunea pentru naraţiunea homodiegetică are implicaţii la nivel lingvistic care depăşesc categoria gramaticală a persoanei, frecvent invocată ca fiind trăsătura specifică a acestui tip de naraţiune. Şi naratorul omniscient (*cf*. capitolele 2, 4, 5) vorbeşte la persoana I, spunând frecvent ceea ce ştie sau ceea ce crede despre lume, despre istorie sau despre personaje. În cazul naraţiunii homodiegetice, organizarea egocentrică a deicticelor este dublată de o serie de mijloace lingvistice care organizează informaţiile astfel încât discursul să devină, aşa cum afirmă René Marie Albérès ([1962, 1967] 1968: 94), nu „o interogaţie a omului asupra lumii, ci asupra viziunii sale asupra lumii". În acest sens, menţionăm ca fiind semnificativă din punct de vedere cantitativ prezenţa în discursul personajelor-narator a actelor de limbaj al căror conţinut propoziţional trimite la procese interioare cognitive, afective, volitive sau senzoriale.

Pe de altă parte, în discursul personajelor-narator exprimarea certitudinii (modalizatori/formule modalizatoare de certitudine, aserţiuni) alternează cu asumarea unor poziţii sau opinii cu privire la cele enunţate (modalizatori de opinie, cuvinte sau expresii, acte de limbaj cu semnificaţie evaluativă/apreciativă) şi cu limitarea propriei cunoaşteri sau percepţii (modalizatori/formule modalizatoare de incertitudine, mărci evidenţiale inferenţiale sau perceptuale, acte de limbaj care vehiculează dubiul).

Pe lângă procedeele de asumare a responsabilităţii enunţiative, distanţarea personajelor- narator faţă de vorbirea altor Enunţiatori oferă indicii cu privire

la opiniile, credinţele şi mentalităţile lumii prezentate în text şi a poziţiei lor în raport cu acestea. Amintim, în acest sens, prezenţa mărcilor evidenţiale de atribuire a opiniei, a mărcilor grafice (ghilimele) care introduc în discurs idiolectul unui alt Enunţiator, a conectorilor argumentativi cu valoare de contradicţie precum şi a fenomenelor de *eterogenitate nemarcată* (stilul indirect liber, aluzia, ironia etc.).

Pornind de la constatarea că adesea modalizatorii şi formulele modalizatoare de certitudine au fie rolul de a introduce în discurs un *punct de vedere* care urmează a fi respins, fie apar în enunţuri ironice (Enunţiatorul simulează certitudinea cu scopul de a exprima o atitudine critică), am semnalat necesitatea ca analiza acestora să se realizeze prin raportare la forţa ilocuţionară a actelor de limbaj.

c. Dimensiunea dialogică şi felul în care funcţionează comunicarea literară în cele două romane ale lui Camil Petrescu au fost studiate pe trei niveluri: discursul ca dialog cu *sinele*, discursul ca interacţiune cu un naratar şi discursul conversaţional prezent la nivelul intradiegetic al textului. De remarcat că ponderea cea mai însemnată o are dialogul dintre multiplele euri ale celor care se confesează. Cu toate că în romanele lui Camil Petrescu raportarea la un naratar rămâne cel mai adesea implicită, există totuşi şi situaţii în care personajul-narator face referiri atât la actul scrierii, cât şi la actul lecturii. Intervenţiile de acest gen apar mai rar în text dar frecvent în notele de subsol, mai ales în *Patul lui Procust*, roman în care pasajele extradiegetice atribuite Autorului au o pondere cantitativă însemnată. Raportarea la un naratar se realizează de obicei prin acte de limbaj directive (instrucţiuni de lectură, explicaţii cu funcţie metatextuală) însoţite de mijloace lexico-gramaticale care funcţionează ca atenuatori, asumate de o *voce* care îndeplineşte *funcţia control* (*cf.* Lintvelt [1981] 1994: 39). Discursul explicativ are alteori rolul de a regla semnificaţiile sau de a indica atitudinea personajului-narator faţă de cele enunţate. Pe de altă parte, relaţia interlocutivă cu un naratar este semnalată şi de prezenţa în discursul narativ a raporturilor intertextuale explicite şi implicite care presupun existenţa unor informaţii la care un *cititor (model)* are acces.

3. Analiza conversaţiilor dintre personaje are ca rezultat o serie de observaţii pe care le vom prezenta aici succint:

a. Subiectele abordate şi informaţiile vehiculate în spaţiul public, privat sau semiprivat reflectă imagini ale vieţii sociale, ale stilurilor de viaţă şi ale mentalităţilor proiectate în text. Subiectele predilecte de conversaţie ale personajelor din romanele lui Camil Petrescu relevă atât preocupări legate de sfera spaţiului intim, a trăirilor interioare, cât şi de aceea a lumii mondene sau a vieţii politice şi culturale. De remarcat că textele studiate pun în lumină şi transferul de subiecte dinspre public sau convivial către privat şi invers. Teme precum

iubirea sau infidelitatea ajung să fie dezbătute în spaţiul public sau semiprivat, după cum evenimentele mondene sau culturale sunt subiecte de reflecţie şi teme de conversaţie şi în intimitate.

Pe de altă parte, clişeele de gândire şi de exprimare preluate din literatura „de senzaţie" în conversaţia curentă sunt asociate cu lipsa de autenticitate. Personajele-narator se pronunţă împotriva acestui tip de literatură care influenţează şi fixează în tipare mentalităţile, comportamentul şi limbajul cititorilor/spectatorilor şi indică, în acelaşi timp, necesitatea ca literatura să se ocupe de „complexe de experienţă din viaţa reală".

În cele două romane studiate predomină conversaţia fatică, cu rol de socializare, de petrecere a timpului liber, ceea ce face ca majoritatea informaţiilor (inclusiv cele referitoare la război) să fie transmise polifonic, prin colportaj, zvonuri sau bârfă, o activitate comunicativă care influenţează adesea decisiv imaginea publică şi reputaţia personajelor. Aşa cum am arătat în ultimul subcapitol, conversaţia fatică, în combinaţie cu strategii ale politeţii negative, are şi rolul de a anula anumite inferenţe nedorite şi de a menţine armonia în relaţiile interpersonale.

Capacitatea de a selecta subiecte de conversaţie în funcţie de contextul situaţional reprezintă o modalitate eficientă de a caracteriza. Rafinamentul, discreţia, inteligenţa sau, dimpotrivă, lipsa de cultură, de respect faţă de ceilalţi sau faţă de sine sunt frecvent raportate la felul în care personajele abordează o serie de teme de conversaţie (intrigile amoroase, subiecte care ţin de teritoriul intim), atât în spaţiul privat cât mai ales în spaţiul public sau semiprivat.

b. Analiza formulelor de adresare şi de salut, a actelor de limbaj la care fac apel personajele din cele două romane scoate în evidenţă faptul că formulele de adresare şi de salut situate pe axa orizontală, actele de limbaj care indică familiaritatea sau intimitatea au o pondere mai mare, în vreme ce formulele de adresare, cele de salut şi actele de limbaj directive neatenuate care reflectă relaţii ierarhice asimetrice sunt folosite, în exclusivitate, în contextul interacţiunilor în mediul profesional militar, ceea ce indică tendinţa de orizontalizare a relaţiilor interpersonale şi de diminuare a distanţei faţă de putere. Pe de altă parte, situaţiile de comunicare conflictuală pe axa orizontală determină alegerea unor apelative de distanţare în locul celor de intimitate, strategie subsumată uzului ironic.

Ca şi în cazul subiectelor de conversaţie, capacitatea sau incapacitatea de a selecta formulele de adresare în funcţie de contextul situaţional oferă informaţii referitoare la competenţa comunicativă, la comportamentul, nivelul de cultură şi mentalităţile unor personaje sau grupuri de personaje.

Ne-am oprit în acest capitol şi asupra unor apelative incidente: adjectivul substantivizat *dragă* (folosit atât în adresarea faţă de o persoană de sex contrar,

cât şi în adresarea faţă de o persoană de acelaşi sex) şi substantivele în vocativ *domnule*/*domnilor*. Am observat că, pe lângă funcţia lor obişnuită, aceea de orientare către interlocutor, de stabilire şi menţinere a unui contact între participanţii la comunicare, acestea sunt folosite stereotip în situaţii de comunicare conflictuale, cu scopul de a accentua forţa ilocuţionară a unor acte de limbaj din categoria contradicţiilor sau a reproşurilor. În discursurile politicienilor acestea au o funcţie persuasivă, retorică, emfatică şi servesc, în acelaşi timp, la umplerea golurilor care apar în comunicare.

Repetiţia exagerată a acestora, în combinaţie cu o serie de formule prefabricate, cu metaforizarea şi hiperbolizarea excesivă, cu acte de limbaj expresive sau comisive şi cu un grad scăzut de focalizare a informaţiei denotă superficialitate, incapacitate de ierarhizare a ideilor şi reflectă obiective care ţin mai degrabă de intenţia de a manipula auditoriul decât de dorinţa de a propune soluţii concrete. Discursurile parlamentarilor sunt comparate cu dialogurile pe teme politice care au loc pe tot cuprinsul ţării, în tren, la cafenea, la restaurant, unde oamenii „îşi spun părerea lor", mai mult pentru „a da replica" şi mai puţin pentru a-şi exprima opinii clare.

c. În ultima parte a analizei, ne-am oprit asupra strategiilor care au rolul de a contribui la construirea unei imagini publice pozitive, a unei *faţade*, precum şi asupra unor fenomene de implicit cu care acestea se află în strânsă legătură.

În ambele romane ale lui Camil Petrescu, o serie de personaje îşi controlează atât acţiunile, cât şi discursul, astfel încât să genereze indirect impresii asociate cu succesul în carieră şi în cercurile mondene sau cu apartenenţa la o anumită categorie socială sau profesională. Scopurile lor sunt însă stabilite în funcţie de aşteptările opiniei publice care validează sau subminează o imagine sau un statut.

Limbajul personajelor relevă, de asemenea, atât particularităţi individuale ale acestora, scopul şi competenţa de comunicare a fiecăruia, cât şi exigenţe dictate de valorile şi mentalităţile societăţii sau de acelea care predomină în grupurile din care fac parte. În lumea marilor afacerişti, renumele se construieşte adesea prin limbaj, un limbaj în care predomină „spiritele", adică jocurile de cuvinte, glumele vulgare, uneori cinice, care lezează *faţa pozitivă* a interlocutorului, ameninţarea directă şi, mai frecvent, ironia ca formă de intimidare. Cercurile mondene sau lumea teatrelor sunt, de asemenea, receptive la acest tip de strategii comunicative, faţă de care personajele-narator au o atitudine critică. Prin imitaţie, limbajul „degajat", aluziile triviale şi ironia ajung să devină o modă urmată de toţi aceia care urmăresc să iasă în evidenţă. Lipsa de inteligenţă şi de cultură se reflectă în incapacitatea unor personaje de a folosi corect limba, de a-şi adecva intervenţiile la contextul situaţional, de a recunoaşte

regulile de folosire strategică a limbii şi de a deriva conţinuturi implicite. Acest ultim aspect pune în lumină şi raportul dintre limbaj şi experienţa în cadrul unei comunităţi lingvistice, lipsa acesteia determinând erori în interpretarea subînţelesurilor sau a implicaturilor preconstruite.

Conţinuturile încifrate în expresii pe care anumite personaje sau categorii de personaje le vehiculează stereotip fac obiectul atitudinii critice a personajelor-narator. Acestea trimit adesea la mentalităţi care favorizează preocupările materiale în devafoarea valorilor morale, a preocupărilor mondene în detrimentul celor intelectuale, superficialitatea sentimentelor, lipsa de autenticitate în gândire şi exprimare sau prejudecăţile simplificatoare.

# 4. LIMBAJ ŞI MENTALITĂŢI ÎN *VANITY FAIR*

## 4.1. CONTEXTUL SOCIOCULTURAL. REALISMUL CRITIC ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

În epoca victoriană (1832-1901), Anglia a cunoscut o dezvoltare fără precedent, atât pe plan politic şi economic, cât şi în domenii precum ştiinţa sau tehnica, ajungând să deţină supremaţia la nivel mondial. Invenţiile, puterea aburului, tiparul, telegraful electric, apariţia serviciilor poştale, reorganizarea mediului înconjurător şi amplul proces de industrializare au dus rapid la transformarea societăţii britanice, dintr-o societate preponderent rurală, într-una urbană. Progresul în ştiinţă şi tehnică, schimbările în funcţionarea societăţii şi-au pus definitiv amprenta asupra modului de viaţă al oamenilor şi asupra mentalităţilor acestora. André Maurois ([1987] 2006: 599) afirmă că „în nicio perioadă a istoriei omenirii, descoperirile ştiinţifice nu au schimbat atât de repede moravurile, ideile şi chiar peisajele ca în acest început al secolului al XIX-lea".

Însă odată cu beneficiile pe care le aduc ştiinţa şi progresul material, apar şi conflicte ideologice acerbe, cu privire la evoluţia istorică, socială, culturală, în ceea ce priveşte ştiinţa, religia sau la raportul dintre acestea. O serie de gânditori, precum Thomas Carlyle, Matthew Arnold, John Ruskin, Charles Dickens, Alfred Tennyson ş.a., se pronunţă împotriva materialismului, a utilitarismului, a liberalismului – în sens de *laissez faire* – precum şi împotriva teoriilor evoluţioniste, care culminează, în 1859, cu apariţia cărţii lui Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*. Thomas Carlyle (1869: 479) descrie epoca în care trăieşte drept un moment de coliziune între „Vechi" şi „Nou", o perioadă în care "[…] men have lost their belief in the Invisible, and believe and hope and work only in the Visible; or, to speak it in other words: this is not a Religious age. Only the material, the immediately practical, not the divine and spiritual is important to us. The infinite, absolute character of virtue has passed into a finite, conditional one; it is no longer a worship of the Beautiful and Good, but a calculation of the Profitable".

Cu toate că societatea britanică trece prin momente de tranziţie, stilurile de viaţă ale victorienilor, indiferent de categoria socială din care fac parte, gravitează încă în jurul valorilor morale şi civice tradiţionale, precum *respectability, self-help, duty, self-control, seriousness, earnestness, prudery, emotional*

*reserve* etc. (*cf.* Mitchell 2009: 262-272), asociate cu un anumit tip de comportament, atât în spaţiul privat, cât mai ales în spaţiul public. Cu scopul de a deveni persoane respectabile şi independente din punct de vedere financiar, victorienii urmează reguli stricte pentru aproape orice lucru pe care îl fac. Pentru femei, există norme care specifică tipul de podoabe sau de îmbrăcăminte pe care să-l poarte. Rochiile care ascund corpul sub materiale ample şi foarte grele au rolul de a exprima seriozitate şi sobrietate. Există, de asemenea, reguli care le indică cu cine pot dansa sau vorbi, când să i se adreseze unui străin şi când nu. În schimb, un adevărat *gentleman* trebuie să-şi plătească datoriile la timp, să nu vorbească despre probleme personale ("keep yourself to yourself"), să nu mănânce pe stradă, să nu fumeze şi să nu bea în faţa femeilor etc. Pentru înalta societate, precum şi pentru familiile relativ bogate din clasa de mijloc, respectabilitatea se apreciază, printre altele, şi în funcţie de numărul de servitori care, pe lângă bunurile materiale, sunt un semn de bogăţie şi faimă. Datoria morală şi socială, (auto)disciplina, seriozitatea, buna conduită, convenienţele sunt norme prescriptive pentru comportamentul de zi cu zi al oamenilor, mai cu seamă pentru societatea înaltă şi pentru clasele de mijloc, acestea din urmă ajungând să deţină controlul şi în ceea ce priveşte „sistemul moralităţii" (*cf.* Hughes 1998: 80-220; Perkins 1994: 248).

O serie de periodice, precum *Punch, The Penny Magazine, The Examiner, Balckwood's Edinburgh Magazine* sau *Fraser's Magazine*, citite din ce în ce mai mult de publicul larg pentru romanele, nuvelele sau eseurile publicate în seriale, urmăresc să popularizeze anumite teme de interes, precum politica internă sau externă, disputele religioase, şi să impună acea respectabilitate care să reducă excesele de libertinaj. *Punch* este apreciat pentru că „poate fi citit de copiii şi soţiile noastre", căci nimic nu trebuie „să îmbujoreze de ruşine obrajii unei tinere persoane" (Maurois [1937] 2006: 602). Atitudinea faţă de scrierile literare este modelată de aceeaşi *respectability* care ia uneori, mai ales în prima jumătate a secolului, forme extreme[36].

Fără îndoială, secolul al XIX-lea este secolul romanului realist, al prozei care urmăreşte să ofere o reprezentare obiectivă şi veridică a realităţii. Din scrierile literare ale unor autori dispar întâmplările şi personajele excepţionale

[36] Un exemplu în acest sens este publicarea pieselor lui Shakespeare, sub denumirea de *Family Shakespeare*, de către Thomas Bowdler care operează schimbări semnificative în text, astfel încât piesele să poată fi citite cu voce tare în familie: "Nothing was added to the original text but those words and expressions were omitted which cannot with propriety be read aloud in a family"; "I acknowledge Shakespeare to be the world's greatest dramatic poet, but regret that no parent could place the uncorrected book in the hands of his daughter, and therefore I have prepared the *Family Shakespeare*"; "If any word or expression is of such a nature that the first impression it excites is an impression of obscenity, that word ought not to be spoken nor written or printed ; and, if printed, it ought to be erased" (Thomas Bowdler, „Subtitlul" şi „Prefaţa" la *Family Shakespeare* 1818).

pentru a face loc descrierilor minuţioase ale oraşelor, cartierelor, caselor, interioarelor, vestimentaţiei sau trăsăturilor fizice ale personajelor. În opoziţie cu sentimentalismul şi cu idealizarea, cu evadarea în vis sau cu exotismul şi fantezia, scriitorii realişti îşi îndreaptă atenţia înspre viaţa socială, faţă de care au, în general, o atitudine critică, rolul literaturii fiind, în opinia lor, acela de a observa existenţa reală, de a cerceta şi prezenta cât mai exact mediul natural şi mecanismele sociale.

Studiile de istorie şi critică literară disting între o primă generaţie de romancieri victorieni, reprezentată de Charles Dickens (1812-1870), William Makepeace Thackeray (1811-1863), Charlotte Brontë (1816-1855), Emily Brontë (1818-1848), Anne Brontë (1820-1849), George Eliot (1819-1880), Elizabeth Gaskell (1810-1865), Anthony Trollope (1815-1882) ş.a., şi o a doua generaţie, din care fac parte Samuel Butler (1835-1902), George Meredith (1828-1909), Thomas Hardy (1840-1928) ş.a.

Dacă autorii din cea de-a doua generaţie, prin deschiderea către literatura europeană a vremii, prin scrieri care fac trecerea către modernism şi prin satira acerbă îndreptată împotriva preceptelor tradiţionale se îndepărtează de cadrul strict al Angliei victoriene, operele literare ale autorilor din prima generaţie se caracterizează printr-o mai mare apropiere de realităţile sociale şi economice, de valorile morale şi etice ale epocii şi spaţiului în care trăiesc. Operele lor reprezintă rezultatul unei munci riguroase de informare cu privire la aceste realităţi, ceea ce le sporeşte valoarea documentară. Cu toate că literatura nu reflectă realitatea sau istoria ca într-o oglindă, scrierile literare, mai ales cele realiste, captează întotdeauna stereotipuri, clişee de gândire şi exprimare, mentalităţi. Referitor la romanul realist din perioada victoriană, H. White (1973: 6) consideră că „narațiunea care reflectă cel mai bine istoria este romanul englez din secolul al XIX-lea".

Pe lângă crezul artistic, scriitorii realişti au şi un crez etic, acela de a educa publicul şi de a-l sensibiliza. Autorii victorieni sunt orientaţi înspre un cititor pentru care romanul este încă sursă de "entertainment". Publicarea romanelor în foileton le oferă lectorilor posibilitatea de a coresponda cu autorul şi de a-şi exprima astfel preferinţele în ceea ce priveşte soarta eroilor, de a-i oferi acestuia alternative care să complice intriga sau de a comenta pe marginea tehnicilor narative. Prin urmare, cititorii sunt parteneri reali şi activi ai autorului în procesul de creaţie a operei. Scrierile literare devin astfel rezultat a ceea ce W.M. Thackeray numeşte "a communion between the writer and the public …something continual, confidential, something like personal affection" (W.M. Thackeray 1844 "A Box of Novels", Fraser's February 33).

W. M. Thackeray, caricaturist, jurnalist, eseist, critic de artă şi autor al unor prelegeri pe teme literare sau istorice este, în primul rând, creatorul unor

romane de moravuri, reprezentative pentru realismul critic englez din secolul al XIX-lea. Romanele şi schiţele sale, *The Book of Snobs* (1846-1847), *Pendennis* (1848-1850), *The History of Henry Esmond* (1852), *The Newcomes* (1853-1855), *The Virginians* (1857-1859), dar mai ales *Vanity Fair* (1847-1848) s-au bucurat, în general, de succes la publicul contemporan. Thackeray este considerat cel de-al doilea mare scriitor al epocii victoriene, după Dickens, cu care se angajează de altfel în discuţii contradictorii, cu privire la funcţia şi mijloacele literaturii[37].

Romanul *Vanity Fair* a fost publicat pentru prima dată în mai multe periodice, între anii 1847-1848. Un „roman fără erou" ("a novel without a hero"), aşa cum indică subtitlul, scrierea are drept protagonist principal societatea engleză de la începutul secolului al XIX-lea şi, în parte, societatea europeană a acelei vremi. Romanul este apreciat, mai cu seamă, pentru că oferă o imagine veridică a stilurilor de viaţă şi mentalităţilor aristocraţiei şi claselor de mijloc, la începutul epocii victoriene[38].

Satira acerbă şi atitudinea critică faţă de personaje şi faţă de societatea pe care o (re)creează sunt atenuate de veridicitatea unor detalii, a descrierilor care ajută la (re)construirea unei atmosfere, o atmosferă specifică unui univers încadrat între anumite coordonate spaţio-temporale. W.M. Thackeray îşi îndreaptă atenţia înspre faptul banal, înspre viaţa de zi cu zi a oamenilor. Scenele de viaţă cotidiană, regulile după care funcţionează societatea şi relaţiile interumane, evenimentele, experienţele prin care trec personajele fac parte, aşa cum observă Percy Lubbock, din „survolul panoramic" care acoperă perioade lungi de timp, asemenea „cronicilor întinse" (Lubbock [1965] 2007).

---

[37] Dacă Dickens îmbină observaţia atentă a societăţii cu un idealism care se reflectă uneori în construcţia antitetică a unor personaje (*Nicholas Nickleby*, *David Copperfield*, *Dombey and Son*), Thackeray are drept model proza lui Henry Fielding care îşi tratează personajele negative cu acea "philosophic calmness"(*cf.* Galea 2000: 68). Pentru W. M. Thackeray, romanul trebuie să dea impresia realităţii, autorul trebuie deci să spună adevărul: "I think Mr. Dickens has in many things quite a divine genius so to speak and certain notes in his song are so delightful and admirable, that I should never think of trying to imitate him, only hold my tongue and admire him. I quarrel with his Art in many respects: which I don't think represents Nature duly… the Art of Novels is to represent Nature: to convey as strongly as possible the sentiment of reality […]"; "[…] I ask you to believe that this person writing strives to tell the truth. If there is not that, there is nothing. If truth is not always pleasant, at any rate truth is best from whatever chair – from those whence graver writers or thinkers argue, as from that at which the story-teller sits as he concludes his labour, and bids his kind reader farewell" (Thackeray 1851, 1850 *apud* Allott 1973: 67, 93).

[38] "*Vanity Fair* creates the impression of a world, a society, a time-certain manners of life within a few square miles of London […] All men and women are strongly, picturesquely typical of the world from which they are taken. […] The book is not the story of any of them, it is a story which they unite to tell, a chapter of notorious career of well-to-do London […]" (Lubbock [1965] 2007:101).

Deşi acţiunea este proiectată pe fundalul evenimentelor istorice premergătoare bătăliei de la Waterloo (primii doi ani), în timpul acesteia şi după aceasta (următorii 25 de ani), nu sunt prezentate planurile de atac, luptele sau faptele eroice ale soldaţilor dintr-o tabără sau alta[39]. Cu toate acestea, în romanele lui W.M. Thackeray, istoria influenţează în mod semnificativ destinele individuale: "and so it is that the French Emperor comes in to perform a part in this domestic comedy of Vanity Fair which we are now playing, and which would never have been enacted without the intervention of this august mute personage. It was he that ruined the Bourbons and Mr. John Sedley" (Thackeray [1847-1848] 2001: 271).

La începutul romanului, cititorului i se prezintă obiceiurile rigide de la Chiswick Mall – rugăciunile, prânzurile, lecţiile, plimbările, toate fixate după un tipic convenţional. Acţiunea se mută ulterior la Londra, în Russell Square, unde locuiesc familiile Sedley şi Osborne, prilej cu care cititorul este informat cu privire la ocupaţiile de zi cu zi ale acestora. I se oferă, de asemenea, detalii despre interioare şi vestimentaţie. Amelia Sedley, o tânără din „lumea bună", poartă rochii de muselină, şaluri de caşmir, coliere de cornalină albă, inele cu pietre de turcoaz, coliere, broşe, dantele din care îi oferă cu generozitate şi prietenei sale Rebecca. Aceasta din urmă va ajunge însă să se prezinte în faţa suveranului purtând cel mai strălucitor "costume de cour", devenind astfel obiectul celor mai exigente cronici mondene. Costumul de dimineaţă al lui Jos Sedley, un adevărat *dandy*, se compune dintr-o cravată înfoiată care se ridică până aproape de nas, o jiletcă vărgată cu roşu şi cu o tunică de culoarea mărului crud, cu nasturi de oţel de mărimea unei piese de o coroană, pantaloni strâmţi şi tricorn. Jos nu ia niciodată cina îmbrăcat în hainele de dimineaţă, mai ales că frecventează restaurantele la modă şi teatrele, aşa cum era obiceiul vremii (Thackeray [1847-1848] 2001: 16, 20, 451).

Rawdon Crawley, un alt *dandy* sau, aşa cum îl descrie naratorul, "a perfect and celebrated 'blood'", este nelipsit din cluburi, fiind pasionat peste măsură de jocurile de noroc, precum şi de box, vânătoare, tenis sau călărie care, informează naratorul, erau pe vremea aceea principalele ocupaţii ale aristocraţiei britanice: "Boxing, rat-hunting, the fives court, and four-in-hand driving were then the fashion of our British aristocracy; and he was an adept in all these noble sciences" (Thackeray [1847-1848] 2001: 84).

[39] "We do not claim to rank among the military novelists. Our place is with the noncombatants. When the decks are cleared for action, we go below, and wait meekly. We should only be in the way of the manoeuvres that the gallant fellows are performing overhead. We shall go no further with the – th than to the city gate; and leaving Major O'Dowd to his duty, come back to the Major's wife, and the ladies, and the baggage"(Thackeray [1847-1848] 2001: 163).

În epoca victoriană, bărbaţilor şi femeilor li se atribuie sfere diferite, în funcţie de anumite prejudecăţi referitoare la capacitatea intelectuală, fizică, emoţională sau morală. Astfel, bărbatul are libertatea spaţiului public, în vreme ce femeii îi revine responsabilitatea spaţiului privat. Atitudinea critică a naratorului cu privire la mentalităţile care influenţează raportul dintre bărbaţi şi femei, se reflectă în comparaţiile pe care acesta le face, între bărbaţi şi turci (sinonim cu brutalitatea şi tirania), între femei şi sclave: "We are Turks with the affections of our women; and have made them subscribe to our doctrine too. We let their bodies go abroad liberally enough, with smiles and ringlets and pink bonnets to disguise them instead of veils and yakmaks. But their souls must be seen by only one man, and they obey not unwillingly, and consent to remain at home as our slaves – ministering to us and doing drudgery for us" (Thackeray [1847-1848] 2001: 158).

Pe de altă parte, o femeie desăvârşită trebuie să ştie să-şi ascundă opiniile şi sentimentele, ipocrizia fiind echivalentă cu devotamentul: "The best of women (I have heard my gradmother say) are hypocrites. We don't know how much they hide from us: how watchful they are when they seem most artless and confidential: how often those frank smiles which they wear so easily, are traps to cajole or elude or disarm – I don't mean in your mere coquettes, but your domestic models, and paragons of female virtue. Who has not seen a woman hide the dulness of a stupid husband, or coax the fury of a savage one? We accept this amiable slavishness, and praise a woman for it: we call this pretty treachery truth. A good housewife is of necessity a humbug" (Thackeray [1847-1848] 2001: 154).

*Vanity Fair* este opera unui moralist care, descriind un univers imaginar, urmăreşte să atragă atenţia asupra „deşertăciunilor" vieţii, într-o lume în care predomină stereotipiile uniform fixate şi simplificatoare, stilurile de viaţă, credinţele şi mentalităţile care plasează bunurile materiale şi recunoaşterea socială pe o scară superioară, în defavoarea valorilor spirituale. Toate acestea se oglindesc în raporturile sociale şi în comunicarea dintre personaje.

## 4.2. STRATEGII NARATIVE ÎN *VANITY FAIR* – O ABORDARE PRAGMATICĂ

### 4.2.1. Vocea auctorială şi statutul naratorului

*Vanity Fair* este prototipul romanului auctorial, în care naratorul omniscient are acces la viaţa interioară a personajelor, le dirijează acţiunile, le anticipează evoluţia şi intervine cu explicaţii şi comentarii. Cu toate acestea, identitatea

şi, implicit, *vocea* acestuia se divizează, oferind *perspective* şi *puncte de vedere* multiple asupra nucleului de evenimente şi asupra propriului discurs.

Opera lui W.M. Thackeray a făcut uneori obiectul unor critici, mai mult sau mai puţin argumentate care descoperă fie o doză prea mare de cinism, fie inconsisteţe în ceea ce priveşte funcţia naratorului[40]. În romanul lui Thackeray, naratorul este fie Directorul Reprezentaţiei care apare în "Before the Curtain", fie povestitorul, observatorul, criticul, ironistul, predicatorul, reporterul, participantul direct la evenimentele narate, partenerul de dialog al unor cititori (naratari) sau comentatorul propriului discurs. Această divizare a *vocii* are drept corespondent în planul discursului deicticele personale şi persoana verbului folosit în naraţiune care alternează între persoana I singular, persoana I plural şi persoana a III-a singular: "*I* know that the tune *I am piping* is a very mild one (although there are some terrific chapters coming presently)", "*I* don't know in the least for what reason, Mrs. Sedley looked at her husband and laughed"; "*We* must now take leave of Arcadia, and those amiable people practicing the rural virtues there, and travel back to London, to enquire what has become of Miss Amelia", "The observant reader, who has marked *our* young Lieutenant's previous behavior, and has preserved *our* report of the brief conversation […] has possibly come to certain conclusions regarding the character of Mr. Osborne"; "What more has *the Manager of the Performance* to say? […] *He* is proud to think that his puppets have given satisfaction to the very best company in this empire", "But *the writer of these pages*, who has *pursued* in former days, and in the same bright weather, the same remarkable journey, cannot but think of it with a sweet and tender regret" (Thackeray [1847-1848] 2001: 63, 45, 27, 78, 109).

Deşi la începutul capitolului "How to live well on nothing a year", naratorul explicit îşi asumă responsabilitatea enunţiativă ("*I* suppose there is no man in this *Vanity Fair* of ours so little observant as not to think sometimes about the wordly affairs of his acquaintances […]"), pronumele personal

[40] În „Introducerea" la Ediţia Norton a romanului *Vanity Fair* (1963), Geoffrey şi Kathleen Tillotson, pe o parte, elogiază forţa naratorului din *Vanity Fair*, iar pe de altă parte, sugerează că *vocea* acestuia creează dificultăţi la lectură. Peter Shillingsburg (2001: 6) observă de asemenea că dificultăţile pe care le întâmpină cititorul de astăzi la lectura romanului *Vanity Fair* sunt determinate nu atât de imaginile care îi înfăţişează o lume străină de limbajul naratorului sau al personajelor, cât, mai cu seamă, de complexitatea şi eterogenitatea vocilor care se întrepătrund: "Although his frequent references to things now forgotten may leave modern readers wondering if they have missed something, Thackeray was a consummate stylist, renowned from his day to this for the clarity and ease of his prose. The difficulty is not in his syntax or vocabulary, both of which are graceful and erudite. Nor is the problem primarily the unfamiliarity of the people, places and things in his fictional world. The main problem modern readers have in understanding and appreciating Thackeray's work is with the subtle complexity of voices, most successfully and dexterously played out in *Vanity Fair*".

de persoana I singular cunoaşte în paragraful imediat următor o schimbare de referinţă ("[…] *I* cannot but own that the appearance of the Jenkinses in the Park, in large barouche with the grenadier-footman, will surprise and mystify me to my dying day; for though *I* know the equipage is only jobbed, and all the Jenkins people are on board wages, yet those three men and the carriage must represent an expense of six hundred a year at the very least […]"). Naratorul precizează că: "'I' is here introduced to personify the world in general – the Mrs Grundy[41] of each respected reader's private circle, every one of whom can point to some families of his acquaintance who live nobody knows how" (Thackeray [1847-1848] 2001: 340). „Eu"-ul care vorbeşte este, de data aceasta, purtătorul de cuvânt al lumii construite în text, al cărui discurs reflectă preocuparea locuitorilor acesteia de a fi la curent cu tot ce se întâmplă în casele şi în viaţa celorlalţi.

Neînţelegând ironia, disimularea şi faptul că o operă literară instituie atât o relaţie de verosimil, cât şi una de ficţiune, unii dintre contemporanii lui Thackeray, şi nu numai, pun semnul egalităţii între concepţiile autorului cu privire la lume şi atitudinea, adesea contradictorie, a naratorului, care, fie îşi priveşte critic personajele şi universul pe care îl înfăţişează, fie le tratează cu înţelegere, compătimire sau indiferenţă. Or, divizarea vocii şi a identităţii naratorului scoate în evidenţă necesitatea de a nu confunda autorul real – *subiectul vorbitor* situat în lume (*cf.* Ducrot 1983) cu naratorul şi cu diverşii Enunţiatori (*vocile* responsabile de narare/enunţare), mai ales că, spre deosebire de autor, naratorul omniscient are libertate totală de mişcare în timp şi spaţiu şi ştie tot, aşa cum el însuşi afirmă în mai multe rânduri: "our history is destined in this chapter to go backwards and forwards in a very irresolute manner seemingly, and having conducted our story to tomorrow presently, we shall immediately again have occasion to step back to yesterday, so that the whole of the tale may get a hearing"; "The novelist, it has been said before, knows everything […]"; "If, a few pages back, the present writer claimed the privilege of peeping into Miss Amelia Sedley's bedroom, and understanding with the omniscience of the novelist all the gentle pains and passions which were tossing upon that innocent pillow, why should he not declare himself to be Rebecca's confidant too, master of her secrets, and seal-keeper of that young woman's conscience?" (Thackeray [1847-1848] 2001: 225, 341, 138).

Pe de altă parte, deicticele temporale şi spaţiale prin care Enunţiatorul măreşte sau micşorează distanţa enunţiativă separă povestirea de scena lecturii, planul actanţilor intradiegetici (narator – naratar), de planul actanţilor extradiegetici (autor – cititor) (*cf.* Kerbrat-Orecchioni 1980: 172): "now" *vs.* "at that time";

[41] "A fictional character traditionally signifying bourgeois respectability" (Carole Jones, Owen Knowles, *Note* – 440 Ediţia Wordsworth Classics 2001).

"in London"; "in Bruxelles" *vs*. "in the Fair" etc. Primul capitol fixează cadrul temporal al acţiunii la începutul secolului al XIX-lea ("While the present century was in its teens"), iar ulterior, naratorul afirmă că a mers să cerceteze câmpul unde a avut loc bătălia de la Waterloo (1815), ceea ce, în mod evident, exclude posibilitatea ca Thackeray, născut în 1811, să fi mers la Waterloo imediat după încheierea luptelor: "[…] the present writer went to survey with eagle glance the field of Waterloo, we asked the conductor of the diligence […] whether he had been at the battle" (Thackeray [1847-1848] 2001: 3, 252).

Naratorul îşi informează cititorii că, pentru a le putea vorbi despre personaje, urmează să coboare printre acestea ("step down from the platform"): "[…] if they are good and kindly, to love them and shake them by the hand; if they are silly, to laugh at them confidentially in the reader's sleeve; if they are wicked and heartless, to abuse them in the strongest term which politeness admits it". Astfel, ia masa la palatul lui lady Hester, de pe Baker Street ("I have dined in it – moi qui vous parle"), merge la petreceri ("I remember one night being in the Fair myself, at an evening party. I observed old Miss Toady, there also present […]"), îl întâlneşte pe Dobbin care îl informează cu privire la îmbrăcămintea pe care a purtat-o Amelia în ziua nunţii ("The bride was dressed in a brown silk pelisse (as Captain Dobbin has since informed me), and wore a straw bonnet with pink ribbons […]"), observă scene care se petrec pe stradă ("[…] while it changed horses, this present chronicler, being on the roof, marked three little children playing in a puddle below […]") şi discută cu un prieten care îl informează cu privire la evenimentele şi secretele din înalta societate ("But many a little close carriage has stopped at that door, as my informant (little Tom Eaves, who knows everything, and who showed me the place, told me")" (Thackeray [1847-1848] 2001: 72, 474, 138, 207, 441).

În altă ordine de idei, atunci când se concentrează asupra procesului de creaţie a operei, discursul naratorului reflectă concepţii cu privire la funcţia şi mijloacele literaturii. Naratorul îşi propune să „spună adevărul" şi, în acelaşi timp, să denunţe, în mod direct şi subversiv sau indirect, prin sarcasm sau ironie, alte forme romaneşti (romanul idilic sau sentimental): "There is no need of giving a special report of the conversation which now took place between Mr. Sedley and the young lady; *for the conversation, as may be judged from the foregoing specimen, was not especially witty or eloquent: it seldom is in private societies, or anywhere except in very high-flown and ingenious novels*"; "*Every reader of a sentimental turn (and we desire no other)* must have been pleased with the tableau with which the last act of our little drama concluded"; "As his hero and heroine pass the matrimonial barrier, *the novelist generally drops the curtain, as if drama were over then, the doubts and struggles of life ended* […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 30, 45, 71, 133, 240, 452).

Însumând cele spuse anterior, în opinia noastră, ceea ce unii critici consideră a fi „inconsecvenţă" în felul în care se manifestă vocea naratorului este, mai degrabă, o operaţie, conştientizată sau nu, de multiplicare a instanţelor enunţiative şi de delimitare a rolurilor acestora în discurs. Prin urmare, am putea afirma că romanul lui Thackeray anticipează strategiile prozei moderne care, prin personaje-prolog, personaje-epilog, personaje-narator sau personaje-martor, renunţă la perspectiva unică şi unificatoare. Observaţia noastră este susţinută şi de prezenţa în naraţiune a comentariilor care trimit la concepţia despre artă a autorului, procedeu care prefigurează apariţia în secolul următor a „romanului-eseu".

### 4.2.2. Asumarea responsabilităţii enunţiative. Distanţarea. Punctul de vedere

Pe lângă operaţia de *deictizare*, asupra căreia ne-am oprit în capitolul anterior, felul în care naratorul îşi imprimă marca în enunţ şi se situează în raport cu acesta se reflectă în alegerea termenilor evaluativi şi a modalizatorilor/formulelor modalizatoare – principalele mijloace lingvistice care declanşează presupoziţia unui *punct de vedere* şi trimit astfel la opiniile şi credinţele naratorului, cu privire la lumea pe care o (re)creează, la actul sau la produsul creaţiei. Fără a avea pretenţia exhaustivităţii, putem constata că în discursul naratorului din *Vanity Fair, modalizarea* (*cf.* Levinson 1983, Chiţoran & Cornilescu 1985, Salkie 2009) se realizează de cele mai multe ori prin:

- verbe factive, modalizatorii epistemici de certitudine: "*I know* that the tune I am piping is a very mild one […]"; "*I know* some respectable people who don't consider themselves at liberty to indulge in friendship for any individual who has not a certain competence, or place in society"; "If success is rare and slow, *everybody knows* how quick and easy ruin is"; "*We all know* how charitable the world is, and how the verdict of Vanity Fair goes when there is a doubt" (Thackeray [1847-1848] 2001: 45, 157, 186, 529);
- verbe non-factive (de opinie) care exprimă judecăţi critice: "Prosperity (for *I defy* any member of the British public to say that the notion of Wealth has not something awful and pleasing to him; and you, if you are told that the man next to you at dinner has got half a million, not to look at him with a certain interest) – if the simple look benevolently on money, how much more do your old worldlings regard it!"; "*I protest* it is quite shameful in the world to abuse a simple creature

[…]"; "But *I doubt* the correctness of the assertion […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 186, 482, 476);

- verbe de opinie, însoţite uneori de elemente care aparţin categoriei aproximării şi a vagului, folosite pentru a exprima aprecieri subiective: "There are very few London people, *as I fancy*, who have not attended at these meetings […]"; "Everything considered, *I think it is quite as well* for our dear Amelia Sedley, in Russel Square, that Miss Sharp and she are parted" (Thackeray [1847-1848] 2001: 71, 149, 476);
- adverbe de atitudine propoziţională a certitudinii şi grupări nominale prepoziţionale cu valoare de adverbe de certitudine: "Yes, this is Vanity Fair: not a moral place *certainly* nor a merry one, though very noisy"; 'I'm no angel'. And, to say the truth, she *certainly* was not"; "It wasn't very good fun for Dobbin – and, *indeed*, to be alone at Vauxhall, I have found, from my own experience, to be one of the most dismall sports ever entered into by a bachelor";; "[…] and those descriptions of the poor lady weeping for the loss of her beauty, and the gentleman […] are very smart, *doubtless*, and show a great knowledge of the world"; "No, *indeed*; the life of a good young girl who is in the parental nest as yet, can't have many of those thrilling incidents to which the heroine of romance commonly lays claim"; "It was, *of course*, Mrs. Sedley's opinion that her son would demean himself by a marriage with an artist's daughter" (Thackeray [1847-1848] 2001: 10, 47, 49, 71, 102);
- adverbe de durată nelimitată, cu valoare de modalizatori epistemici de certitudine: "[…] the hatred of vice is *always* a progress towards virtue […]"; "Persecuted virtue *never* looked more bewitchingly wretched" (Thackeray [1847-1848] 2001: 121, 497);
- construcţii cu verbe şi/sau substantive epistemice care indică certitudinea, folosite uneori cu valoare de prefeţe performative pentru acte de limbaj din categoria confesiunilor sau mărturiilor: "[…] And this *I set down as a positive truth*. A woman with fair opportunities, and without an absolute hump, may marry whom she likes. Only let us be thankful that the darlings are like beasts of the field, and don't know their own power. They would overcome us entirely if they did."; "*To this truth I can vouch* as a man; there is no headache in the world like that caused by Vauxhall punch. Through the lapse of twenty years, I can remember the consequence of two glasses! – two wine glasses! – but two, upon the honour of a gentleman"; "*I warrant you*, the changes did not escape the two intelligent young women before mentioned"; "And, *to say the truth*, she certainly was not"; "*It*

*is to be understood as a matter of course* that […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 26, 48, 101, 186);

- formule modalizatoare cu verbul *to be* şi adjective cu rol de operator modal de certitudine: "*This is certain*, that if the world neglected Miss Sharp, she never was known to have done a good action on behalf of anybody"; But *this is certain*, that Amelia believed her lover to be one of the most gallant and brilliant men in the empire; and it is possible Lieutenant Osborne thought so too"; "*Certain it is* that if she had had all the money which she was said to have begged or borrowed or stolen, she might have capitalized and been honest for life […]"; "[…] Rebecca is a droll funny creature, *to be sure* […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 10, 71, 110, 481);
- tematizare – accentuare a informaţiilor cu privire la opinii ale Enunţiatorului: "*It seems to me, for my part*, that Mr Rawdon's marriage was one of the honestest actions which we shall have to record in any portion of that gentleman's biography which has to do with the present history"; "*And for my part I believe* that remorse is the least active of all a man's moral senses – the very easiest to be deadened when wakened […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 141, 400).

În discursul naratorului, incertitudinea şi diferitele valori modale din zona posibilităţii sau a probabilităţii se exprimă adesea prin:

- modalizatori şi formule modalizatoare de incertitudine: "*I don't know in the least* for what reason, Mrs. Sedley looked at her husband and laughed"; "I *can't tell* what his motive was. Torture in a public school is as much licensed as the knout in Russia. It would be ungentlemanlike (in a manner) to resist it"; "And *it is hard to say* which pang it was that tore the proud father's heart more keenly – that his son should have gone out of the reach of his forgiveness, or that the apology which his own pride expected should have escaped him" (Thackeray [1847-1848] 2001: 27, 39, 331);
- modalizatori inferenţiali evidenţiali – preiau o sursă şi indică, în acelaşi timp, incertitudinea: "*Perhaps* it was interest that moved him, or *perhaps* affection; *perhaps* he was touched by the change which the illness of the last weeks had wrought in his aunt" (Thackeray [1847-1848] 2001: 235);
- construcţii cu valoare evidenţială – modul condiţional (pentru a indica distanţa epistemică) şi formule modalizatoare de incertitudine: "So, *if Mr. Eaves's information be correct*, *it is very likely that* this lady, in her high station, had to submit to many a private indignity,

and to hide many secret griefs under a calm face […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 444);

- verbe şi expresii modale cu încărcătură deontică ce exprimă atât ideea de necesitate, cât şi pe aceea de posibilitate: "There *ought to be* a law in Vanity Fair ordering the destruction of every written document (except receipted tradesmen's bills) after a certain brief and proper interval"; "If people *would but leave children to themselves*; if teachers *would cease* to bully them; if parents *would not insist* upon directing their thoughts and dominating their feelings – those feelings and thoughts which are a mystery to all […] if, I say, parents and masters *would leave* their children alone a little more – small harm would accrue, although a less quantity of *as in praesenti* might be acquired"; "If every person is to be banished from society who runs into debt and cannot pay – if we are to be peering into everybody's private life, speculating upon their income, and cutting them if we don't approve of their expenditure – why, what a howling wilderness and intolerable dwelling Vanity Fair *would be*!" (Thackeray [1847-1848] 2001: 38, 172, 482).

Modificatorii, determinările de tip atributiv şi comparaţiile evaluative reprezintă o altă modalitate prin care naratorul îşi exprimă aprecierea subiectivă cu privire la „istorie"/ personaje ("The *gentle, tenderhearted* Amelia Sedley was […]"; "All the world used her ill, said *this young misanthropis*t […]"; "Worthy Miss Pinkerton […] *was as tall as a grenadier* […]"; "Who was *the blundering idiot* who said that 'fine words butter no parsnips?' […]") sau naraţiune ("[…] my readers must be content with a chapter about Vauxhall, which *is so short that it scarce deserves to be called a chapter at all. And yet it is a chapter, and a very important one, too"*) (Thackeray [1847-1848] 2001: 10, 13, 14, 46, 98, 167).

Fiind însă numai segmente de enunţ, mijloacele lingvistice care declanşează presupoziţia *punctului de vedere* al Enunţiatorului sunt subsumate unor acte de limbaj, unităţi de rang superior[42]. Din această perspectivă, *punctul de vedere* al naratorul din *Vanity Fair* se reflectă cu predilecţie în acte de limbaj *reprezentative* şi *expresive*, fie acestea directe sau indirecte.

[42] *Unitatea lingvistică* este definită drept „elementul discret, identificat la un anumit nivel sau rang". Diversele direcţii de cercetare fie consideră faptele de vorbire ca fiind „primare" şi unităţile limbii ca fiind „secundare", fie studiază faptele de vorbire pornind de la unităţile limbii, bazându-se pe ideea că acestea se pot justifica numai prin unităţile respective (*cf. DSL* 2001: 557). Lucrările care studiază organizarea ierarhică a interacţiunii verbale definesc actul de limbaj, fapt de vorbire, drept unitatea minimală a interacţiunii care include unităţi ale limbii.

*Actele de limbaj reprezentative directe*, prin care naratorul îşi exprimă cunoştinţele, atitudinea sau credinţa cu privire la lume, la „istorie" sau la personaje sunt cel mai adesea:

- *aserţiuni*: "One of the great conditions of anger and hatred is, that you must tell and believe lies against the hated object, in order, as we said, to be consistent" (Thackeray [1847-1848] 2001: 42);
- *confesiuni*: "I have seen women who hate each other, kiss and cry together quite fondly" (Thackeray [1847-1848] 2001: 239);
- *deducţii/inducţii:* "And, as the hatred of vice is always a progress towards virtue, Mrs. Bute Crawley endeavoured to instill into her sister-in-law a proper abhorrence for all Rawdon Crawley's manifold sins" (Thackeray [1847-1848] 2001: 77);
- *critici*: "I know no sort of lying which is more frequent in Vanity Fair than this; and it may be remarked how people who practice it take credit to themselves for their hypocrisy […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 58);
- *contestări*: "[…] *I* defy any member of the British public to say that the notion of Wealth has not something awful and pleasing to him" (Thackeray [1847-1848] 2001: 98);
- *confirmări*: "[…] Black Sambo was in love with the cook (as indeed he was) […]"; *evaluări* ("[…] It is quite edifying to hear women speculate upon the worthlessness and the duration of beauty" (Thackeray [1847-1848] 2001: 160);
- *comparaţii*: "[…] Torture in a public school is as much licensed as the knout in Russia" (Thackeray [1847-1848] 2001: 146);
- *presupuneri*: "I suppose there is no man in this Vanity Fair of ours so little observant as not to think sometimes about the wordly affairs of his acquaintances" (Thackeray [1847-1848] 2001: 42);
- *dubii*: "And I am not sure that, in spite of Rebecca's simplicity and activity […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 341).

*Actele de limbaj reprezentative indirecte* poartă mărcile formale fie ale actelor de *limbaj întrebare*, fie ale *actelor de limbaj expresive* cu sintaxă exclamativă:

- *întrebări retorice sau speculativ-meditative* prin care naratorul/Enunţiatorul îşi exprimă indirect opinii, credinţe, atitudini: "[…] Which of us is happy in this world? Which of us has his desire? or, having it, is satisfied?"; "[…] If Harry VIII or Bluebeard were alive now, and wanted a tenth wife, do you suppose he could not get the prettiest girl that shall be presented this season?"; "Always to be right, always to trample forward, and never to doubt – are not these the great qualities with which dullness takes the lead in the world?"; "Who has not

remarked the readiness with which the closest of friends and honestest of men suspect and accuse each other of cheating when they fall out on money matters?" (Thackeray [1847-1848] 2001: 77, 160, 335, 657);

- exclamaţii: "Vows, love, promises, confidences, gratitude, how queerly they read after a while!"; "Vanity Fair – Vanity Fair! Here was a man, who could not spell, and did not care to read"; "Ah! Vanitas Vanitatum!" (Thackeray [1847-1848] 2001: 138, 657).

Naratorul îşi exprimă sentimente sau stări psihologice cu ajutorul *actelor de limbaj expresive* care iau forma *enunţurilor afirmative* ("But the writer of these pages […] cannot but think of it with a sweet and tender regret"; "I, for my part, look back with love and awe to that Great Character") sau *exclamative* ("Bon Dieu! It is awful, that servants' inquisition!"; "We have talked of Joseph Sedley being as vain as a girl. Heaven help us!") (Thackeray [1847-1848] 2001: 21, 63, 172, 422, 449).

Dedublarea şi distanţarea enunţiativă, aflate în strânsă legătură cu dialogismul şi polifonia, pot fi studiate cu ajutorul conceptului de *eterogenitate enunţiativă* introdus de Jacqueline Authier-Revuz (1984: 105-107). Analiza fenomenelor de eterogenitate enunţiativă prezente în textul romanului lui Thackeray este esenţială pentru felul în care mentalităţile se reflectă în limbaj. În *Vanity Fair*, distanţarea naratorului faţă de cuvintele străine, faţă de *punctul de vedere* al altui Enunţiator se realizează:

- direct, prin *eterogenitate explicită sau marcată* (*montrée*) – ghilimele, discurs direct, discurs indirect, comentarii explicative marcate sau nemarcate grafic, mărci evidenţiale citaţionale: "[…] two events, which, *as the papers say*, might give employment to the gentlemen of the long robe"; "Young Fred Bullock, one of his chief informants, *would have liked to make a bid for her himself* (*it was so the young banker expressed it*) […]"; "When the elder Osborne gave *what he called 'a hint'* […]. *He called kicking a footman downstairs a hint to the latter to leave his service*"; "[…] *the Countess Dowager of Southdown fell foul of the Corsican upstart, as the fashion was in those days, and showed that he was a monster stained with every conceivable crime, a coward and a tyrant not fit to live* […]"; "It was the sight of the Marquis of Steyne's carriage-lamps at her door, contemplated by Raggles, burning in the blackness of midnight, *'that kep him up', as he afterwards said* – […]"; "[…] (*The reader must bear in mind that it is always Tom Eaves who speaks*) […]"; "With regard to the world of female fashion and its customs, *the present writer, of course, can only speak at second-hand*"; "[…] glory like this *is said to be fugitive*." (Thackeray [1847-1848] 2001: 95, 187, 315, 351, 422, 443, 448, 477)

Trebuie precizat că, în literatura de expresie engleză sau germană, dialogurile, vorbirea personajelor sunt marcate prin ghilimele, fenomen care ţine de practica culturală şi care „ne atrage atenţia asupra faptului că, pentru o anumită mentalitate, într-un spaţiu cultural dat, este important faptul că vorbirea personajelor funcţionează ca citat în raport cu restul textului, chiar dacă această echivalenţă rămâne implicită pentru majoritatea subiecţilor vorbitori (şi pentru majoritatea receptorilor de literatură)" (Neţ 1989: 10).

- indirect, prin *eterogenitate nemarcată* – discurs indirect liber, ironie, aluzie: "*He didn't care for himself – not he; but his dear little girl should take place in society to which, as his wife, she was entitled* […]"; "[…] (*All old women were beauties once, we very well know*)"; "[…] These money transactions – these speculations in life and death – these silent battles for reversionary spoil – *make brothers very loving towards each other in Vanity Fair*" (Thackeray [1847-1848] 2001: 83, 85, 110).

În general, atitudinea naratorului faţă de opiniile, concepţiile şi mentalităţile personajelor este una critică, dovadă că distanţarea faţă de sistemul de valori al lumii pe care o prezintă se realizează, adesea, prin ironie. Raportându-ne la diversele teorii care au drept obiect ironia în limbaj, identificăm predilecţia naratorului pentru:

- *ironie ca act de limbaj simulat* (*cf.* Grice [1975, 1978] 2001) în: *enunţuri afirmative* ("[…] I admire that admiration which the genteel world sometimes extends to the commonalty […]"), *enunţuri afirmative evaluative – ironia ca antifrază* ("There are other very well meaning people whom one meets every day in Vanity Fair who are surely equally oblivious"); *enunţuri negative – negaţia expletivă* ("It is not her Ladyship's fault that she fancies herself better than you and me"), *întrebări ironice* ("About their complaints and their doctors do ladies ever tire of talking to each other?"; "Who has not admired the artifices and delicate approaches with which women 'prepare' their friend for bad news?"), *sfaturi ironice* ("[…] never have any feelings which may make you uncomfortable, or make any promises which you cannot at any required moment command and withdraw. That is the way to get on, and be respected, and have a virtuous character in Vanity Fair") (Thackeray [1847-1848] 2001: 127, 147, 162, 231, 393, 479).

Atitudinea critică a naratorului se manifestă uneori prin folosirea, în enunţuri ironice, a unor adverbe de atitudine propoziţională a certitudinii sau a unor modalizatori apreciativi. Cu ajutorul acestora, „se preface" că întăreşte conţinutul semantic al propoziţiei pe care o enunţă: "If the mere chance of

becoming a baronet's daughter can produce a lady such homage in the world, *surely, surely* we may respect the agonies of a young woman who has lost the opportunity of becoming a baronet's wife"; "[…] Mrs. Bute, with the best intentions *no doubt* in the world […] carried her conviction of the old lady's illness so far that she almost managed her into her coffin […]"; "*Luckily,* at this time he caught a liver complaint, for the cure of which he returned to Europe, and which was the source of great comfort and amusement to him in his native country" (Thackeray [1847-1848] 2001: 20, 139, 173).

- *ironie ca menţiune în ecou* (*echoic mention cf.* Sperber & Wilson [1978] 2001) – naratorul preia o propoziţie atribuită altui Enunţiator şi face vizibil dezacordul său faţă de conţinutul acesteia: "When we read that a noble nobleman has left for the Continent, or that another noble nobleman has an execution in his house, and that one or other owes six or seven millions, the defeat seems glorious even, and we respect the victim in the vastness of his ruin"; "Nous regardons à deux fois (as the French lady said) before we condemn a person of my lord's undoubted quality" (Thackeray [1847-1848] 2001: 350, 448).

### 4.2.3. Dialogism şi comunicare literară

În *Vanity Fair*, dimensiunea dialogică se manifestă prin comunicarea care se stabileşte între personaje, între narator şi naratarii din lumea imaginată în text (personajele), între narator şi naratarii implicaţi în text, şi prin aceştia între actanţii extradiegetici (autor real – cititor real). Romanul devine astfel spaţiul în care *punctele de vedere* ale mai multor *voci*/Enunţiatori se manifestă simultan (polifonic).

Aşa cum am menţionat într-unul dintre subcapitolele anterioare, naratorul coboară printre personaje, cu care comunică şi cărora li se adresează: "O ignorant young creatures! How little do you know the effect of rack punch!"; "Pity the fallen gentleman, you to whom money and fair repute are the chiefest goods!" (Thackeray [1847-1848] 2001: 51, 182).

Cu mult mai semnificativă, din punct de vedere cantitativ este relaţia dialogică dintre narator şi naratari, cititorii implicaţi în text, relaţie care se stabileşte începând cu titlul, subtitlul şi titlurile capitolelor. Acestea, împreună cu prefaţa (*Before the Curtain*) şi notele de subsol[43], alcătuiesc un „ansamblu de mărci cu funcţie pragmatică care însoţesc textul propriu-zis" (Ducrot, Schaeffer ([1972, 1995] 1996: 137).

[43] În *Vanity Fair,* notaţiile pe marginea textului sunt slab reprezentate din punct de vedere cantitativ. În Apendixul la ediţia din 1864, Thackeray introduce corecturi, pasaje descriptive şi câteva note explicative.

Titlul, subtitlul şi titlurile capitolelor sunt atât tematice (*Vanity Fair, Chiswick Mall, Vauxhall, Brussels, Gaunt House, Eothen, Am Rhein*), cât şi rematice (*A novel without a hero, Quite a sentimental chapter, A cynical chapter, Contains a Vulgar Incident, In Which Miss Sharp and Miss Sedley prepare to open the campaign, Rebecca is in the presence of the enemy*). Din perspectiva actelor de limbaj, acestea sunt:

- acte de limbaj directe: *reprezentative* – prin care naratorul îşi informează naratarii cu privire la tema abordată (*Chiswick Mall; Family Portraits; A rescue and a catastrophe; In which we meet an old acquaintance, In which the same subject is pursued*), evaluează conţinutul prezentat (*Contains a Vulgar Incident; Arcadian simplicity; In which Lord Steyne shows himself in a most amiable light*) sau capitolul în ansamblu (*Quite a sentimental chapter, Sentimental and otherwise, A vagabond chapter*) şi *comisive* – se angajează să prezinte acţiuni specificate de conţinutul propoziţional al actului de limbaj (*How to live well on nothing a year*).

Un statut aparte îl au titlurile care conţin referiri directe la cititor. Acestea se pot clasifica, de asemenea, în: *reprezentative – informări* (*In which the reader has to double the Cape)*; *reprezentative – presupuneri* (*In which a charade is acted which may or may not puzzle the reader*); *comisive* (*In which the reader is introduced to the very best of company*).

- acte de limbaj indirecte: *reprezentative informative* – naratorul preia cuvintele unui alt Enunţiator cu scopul de a oferi informaţii cu privire la conţinutul capitolelor (*'The girl I left behind me'*).

În romanul lui Thackeray, naratarii, cititorii implicaţi în text, sunt multipli. Printre aceştia se numără spectatorii din "Before the Curtain" care urmează să asiste la reprezentaţie ("And with this, and a profound bow to his *patrons*, the Manager retires, and the curtain rises"); cititorii desemnaţi prin acel "you" generic ("*You* may be sure that she showed Rebecca every room of the house, and everything in every one of her drawers"); Jones, un cititor ("I have no doubt, *Jones, who reads this book at his Club*, will pronounce it to be excessively foolish, trivial, twaddling, and ultra-sentimental"); doamna Black ("[…] I know that I have had the most delightful conversations with *Mrs. Black* (*of course, my dear madam*, they are inviolable) […]"; doamnele în general ("When men of a certain sort, *ladies*, are in love […]"; "Oh, *ladies*! […] How many of you have gowns and bracelets, which you daren't show […]"; "Don't be horrified, *ladies* […]"); un prieten din tinereţe ("*Do you remember, dear M -, O friend of my youth*, how […]"); clasele de mijloc ("[…] Is it so, or is it not so? *I appeal to the middle classes* […]"); viitorii scriitori ("*To those great geniuses now in petticoats, who shall write novels*

*for the beloved reader's children*, these men and things will be as much legend and history […]"; "*O fair young reader*…" (Thackeray [1847-1848] 2001: 7, 15, 99, 39, 122, 453, 449, 78, 63, 121).

Naratarii devin uneori activi din punct de vedere lingvistic. Ei formulează întrebări sau îi comunică naratorului opinii referitoare la istoria narată: "How is this? Some carping reader exclaims. How is it that Amelia, who had such a number of friends at school, and was so beloved there, comes out into the world and is spurned by her discriminating sex?"; "What is there in a pair of pink cheeks and blue eyes forsooth? *these dear Moralists ask* […]"; "'We don't care a fig for her [Amelia *n.n.*]', *writes some unknown correspondent* with a pretty little handwriting and a pink seal to her note. '*She is fade and insipid*', and adds some more kind remarks in this strain, which I should never have repeated at all, but that they are in truth prodigiously complimentary to the young lady whom they concern" (Thackeray [1847-1848] 2001: 25, 7, 98, 99).

Existenţa dimensiunii dialogice în structura de adâncime a textului se reflectă în prezenţa la nivelul de suprafaţă a unor forme de implicare directă a cititorului ("*The kind reader* must please…"), a unor formule de adresare care sunt, de cele mai multe ori, asociate cu strategii ale politeţii pozitive ("*my dear reader*", "*dear friend and companions*", "*my beloved readers and brethren*"), precum şi de existenţa pluralului asocierii şi al empatizării ("*We have talked* of shift, self and poverty, as those dismal instructors under whom poor Miss Becky Sharp got her education; […] *our friend* Becky's disappointment deserves and will command every sympathy") (Thackeray [1847-1848] 2001: 48, 72, 103, 362).

La acestea se adaugă alte mărci ale vorbirii adresate, prin care discursul se apropie de comunicarea orală, creând impresia că semnificaţiile sunt rezultat al cooperării cu un naratar complice:

- verbe la modul imperativ, precedate uneori de conectori pragmatici, în enunţuri asemănătoare cu mişcările de motivare, specifice interacţiunii verbale orale: "*Think* what the feelings must have been as those papers followed each other fresh from the press […]"; "Miss Sedley was almost as flurried at the act of defiance as Miss Jemima had been; *for, consider*, it was but one minute that she had left school, and the impressions of six years are not got over in that space of time" (Thackeray [1847-1848] 2001: 9, 330);
- interjecţii sau imprecaţii care apar, de obicei, în comunicarea orală: "Other quacks, *plague take them*!"; "*Alas, alas*! *I fear* poor Emmy had not a well-regulated mind" (Thackeray [1847-1848] 2001: XXI, 104);
- conectori pragmatici cu puternică funcţionalitate fatică, de menţinere a contactului cu naratarul: "*Nay*, the acute observer might have

recognized the little red nose of good-natured Miss Jemima Pinkerton herself […]"; "*Well*, William Dobbin had for once forgotten the world, and was away with Sinbad the Sailor in the Valley of Diamonds […]"; "*Well then*. The flowers, and the presents […] have been arranged by Mr. Sambo in the carriage […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 3, 7, 38);

- construcţii incidente cu verbe *dicendi*, prezente de obicei în comunicarea verbală orală ca mărci sau prefeţe ale citării, folosite cu scopul de a conferi discursului coerenţă: "But I doubt the correctness of the assertion […] I doubt, *I say*, that Becky would have selected either of these young men […]"; "But Mrs Sedley, *we say*, had not spirit enough to bustle about for […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 363, 476);
- enunţuri care exprimă ideea de confesiune şi indică raportarea la un naratar: "[…] *The truth is*, he was attached to the lady's maid in question […]"; "*In fact*, Mrs. Firkin had that natural jealousy which is one of the main principles of every honest woman"; "*Truth obliges us to confess that* …" (Thackeray [1847-1848] 2001: 59, 95, 155);
- enunţuri interogative – întrebări destinate naratarilor: "*I throw out these queries for intelligent readers to answer*, who know at once how credulous we are and how sceptical, how soft and how obstinate, how firm for others and how diffident about ourselves […]?"; "*What need to particularise?"* (Thackeray [1847-1848] 2001: 157, 202);
- enunţuri reactive şi anticipative – răspunsuri care anticipează posibile întrebări venite din partea naratarilor: "*My dear sir, there were no men at Miss Pinkerton's establishment* […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 99);
- enunţuri care joacă rolul unor mişcări de dezarmare a interlocutorului: "[…] *I don't think, ladies, we have any right to blame her* […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 19);
- enunţuri în care naratorul formulează ipoteze referitoare la eficienţa actului comunicativ ("*The observant reader […] has possibly come to certain conclusions* regarding the character of Mr. Osborne […]"; "[…] my readers *may have remarked*, in their experience of this Vanity Fair of ours, that there is no character which a low-minded man so much mistrusts as that of a gentleman") sau le atribuie naratarilor anumite atitudini critice ("*It was an advance, and as such, perhaps, some ladies of indisputable correctness and gentility will condemn the action as immodest* […]"; "Yes; I can see Jones at this minute […] *taking out his pencil and scoring under the words 'foolish, twaddling', etc., and adding to them his own remark of 'quite true'"*) (Thackeray [1847-1848] 2001: 25, 7, 109, 192);

- enunţuri care au rolul unor mişcări de motivare, prin care naratorul îşi justifică alegerea de a urmări evoluţia unui personaj ("[…] *Miss Sedley* (*whom we have selected for the very reason that she was the best-natured of all*; otherwise what on earth was to have prevented us from putting up Miss Swartz, or Miss Crump, or Miss Humpkins, as heroine in her place? […]" sau opţiunea pentru un anumit tip de naraţiune, în detrimentul altora ("Sick-bed homilies and pious reflections are, to be sure, out of place in mere story-books, and *we are not going (after the fashion of some novelists of the present day) to cajole the public into a sermon*, when it is only a comedy that the reader pays his money to witness" (Thackeray [1847-1848] 2001: 11, 71);
- proceduri asemănătoare cu mişcările conversaţionale de sprijinire a actului comunicativ prin reluare ("When Miss Sharp had performed *the heroical act mentioned in the last chapter* […]"; "[…] a daughter of the noble house of Bareacres, before-mentioned in this veracious history"; "*The kind reader must please to remember* […] that"; "*We have seen how* Mrs. Firkin […]") sau strategii de anticipare ("*I warn my 'kyind friends', then, that I am going to tell a story* […]"; "*It will be seen that* […]"; "[…] we must take leave to introduce the reader to this brilliant reunion […] *for it will be among the very last of the fashionable entertainments to which it will be our fortune to conduct him*"; "But why speak about her? It is probable that we shall not hear of her again from this moment to the end of time […] But *as we are to see a great deal of Amelia*, there is no harm in saying, […]") (Thackeray [1847-1848] 2001: 6, 9, 14, 57, 71, 82, 167, 305, 451).

Marcate uneori grafic, prin paranteze, linie de pauză sau însoţite de adverbe, locuţiuni adverbiale, expresii şi conectori transfrastici care introduc în discurs informaţii considerate a fi relevante pentru interpretare, comentariile şi explicaţiile:

- aduc informaţii suplimentare referitoare la istorie: "When Mrs Bute Crawley (*whose artifices our ingenious Rebecca had soon discovered*) […]"; "It was not quite a new one for Rebecca (*indeed, if the truth must be told with respect to the Crisp affair*…)"; "[…] both declared, according to the wont of their nation (*for who ever yet met a Frenchman, come out of England, that has not left half a dozen families miserable, and brought away as many hearts in his pocketbooks?*) – both, I say, declared that they were au mieux with the charming Madame Ravdonn" (Thackeray [1847-1848] 2001: 15, 92, 417, 476);

- caracterizează limbajul unor personaje sau categorii de personaje: "But though *he had a fine flux of words, and delivered his little voice with great pomposity and pleasure to himself, and never advanced any sentiment or opinion which was not perfectly trite and stale, and supported by a Latin quotation* […]"; "[…] Miss Briggs, *it will be seen by her language, was of a literary and sentimental turn*, and had once published a volume of poems – 'Trills of the Nightingale' – by subscription"; "When Miss Sharp was agitated, and alluded to her maternal relatives, *she spoke with ever so slight a foreign accent, which gave a great charm to her clear ringing voice*"; "Here, before long, Becky received not only 'the best' foreigners (*as the phrase is in our noble and admirable society slang*), but some of the best people too. I don't mean the most virtuous, or indeed the least virtuous, or the cleverest, or the stupidest, or the richest, or the best born, but 'the best' – *in a word, people about whom there is no question* – such as the great Lady Fitz-William […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 61, 75, 119, 123, 476);
- descriu elemente care ţin de dimensiunea paraverbală a comunicării: "[…]'Waxy says she has him' – *here the Rector shook his fist at the moon, with something very like an oath, and added, in a melancholious tone* – […]"; "'What I was going to observe, my dear madam' – here the resolute Clump once more *interposed with a bland air* – […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 92, 174);
- semnalează necesitatea de a recupera semnificaţii implicite: "I forbear to enter into minute particulars of the interview between George and Amelia, when the former was brought back to the feet (*or should we venture to say the arms?*) of this young mistress […]"; "'Hang it', he would say *(or perhaps use a still stronger expression out of his simple vocabulary)* […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 177, 273).
- oferă indicaţii autonimice: "[…] The truth is, *when we say of a gentleman that he lives elegantly on nothing a year, we use the word 'nothing' to signify something unknown – meaning, simply that we don't know how the gentleman in question defrays the expenses of his establishment*" (Thackeray [1847-1848] 2001: 342);
- indică, prin modalizare autonimică, posibila inadecvare a unor cuvinte: "[…] I have no doubt that Pitt Crawley's contriction, or kindness, *if you will*, towards his younger brother, by whom he had so much profited, was only a very small dividend upon the capital sum in which he was indebted to Rawdon" (Thackeray [1847-1848] 2001: 419).

De asemenea, cu ajutorul comentariilor cu funcţie metatextuală, marcate prin semne de punctuaţie (linie de pauză, ghilimele), sau introduse prin conectori (adverbe, conjuncţii) cu valoare argumentativă, naratorul:

- motivează alegerea unor tehnici narative: "*I set the two stories one against the other, so that you may see* that it is not from mere mercenary motives that the present performer is desirious to show up and trounce his villains; *but because* he has a sincere hatred of them, which he cannot keep down, and which must find a vent in suitable abuse and bad language" (Thackeray [1847-1848] 2001: 71);
- face referire la actul scrierii şi/sau al lecturii: "If he [Jos, *n.n.*] had had the courage; if George and Miss Sedley had remained, according to the former's proposal, in the farther room, Joseph Sedley's bachelorhood would have been at an end, *and this work would never have been written*"; "His [Dobbin's, *n.n.*] history since he left school, *until the very moment when we have the pleasure of meeting him again, although not fully narrated, has yet, I think, been indicated sufficiently for an ingenious reader by the conversation in the last page*"; "[…] so did this bowl of rack punch influence the fates of all the principal characters *in this 'Novel without a Hero', which we are now relating*" (Thackeray [1847-1848] 2001: 33, 44, 50);
- semnalează existenţa unor digresiuni sau a unor mişcări narative de anticipare şi indică, în acelaşi timp, necesitatea de a se autocenzura: "*The present chapter is very mild. Others – But we will not anticipate those*"; "Let us be set down at Queen's Crawley *without further divagations*, and see how Miss Rebecca Sharp speeds there"; "[…] I say, brother, […] *but we are wandering out of the domain of the story*"; "*If this is a novel without a hero, at least let us lay claim to a heroine* […]"; "Certain it is that if she had had all the money which she was said to have begged or borrowed or stolen, she might have capitalized and been honest for life; *whereas – but this is advancing matters*" (Thackeray [1847-1848] 2001: 63, 71, 276, 363, 481).

Secvenţele cu funcţie metatextuală sunt semnalate şi astfel separate, în mod explicit (adesea, naratorul le numeşte „divagaţii"), de restul textului. Mariana Neţ observă că „practica culturală dovedeşte că, ori de câte ori se urmăreşte «instituţionalizarea» sau «impunerea» unui nou curent, unei noi specii literar(e) etc., funcţia de explicitare a (sub)sistemului metatextual este puternic marcată la nivelul linear […] ajungându-se la o separare aproape totală a metatextului de textul propriu-zis în structura de suprafaţă a romanului" (Neţ 1989: 57).

Relaţia interlocutivă explicită pe care naratorul o stabileşte cu naratarii implicaţi în text se poate analiza, de asemenea, prin prisma actelor de limbaj. Acestea sunt cel mai adesea *acte de limbaj reprezentative directe*, prin care naratorul oferă informaţii despre personaje, despre evenimentele narate sau se pronunţă asupra rolului său, asupra direcţiei actului narativ sau asupra naraţiunii: *explicaţii* ("A fire was blazing already in Sir Pitt's apartment (it was Miss Briggs's room, by the way, who was sent upstairs to sleep with the maid) […]"); *informări* ("[…] I am in a situation to be able to tell the public how […]"; "We are authorised to state that […]"); *justificări* ("The Muse, whoever she be […] must now descend from the genteel heights in which she has been soaring and describe what events are taking place there"; "[…] we must take leave to introduce the reader to this brilliant reunion"); *anticipări* ("It will be seen that the young lady was come into a family of very genteel connections […]"; "Miss Sharp (for she became, as we shall hear speedily, inducted into most of the secrets of the family) […]"); *reluări* ("We have said that […]"; "We have seen how […]") (Thackeray [1847-1848] 2001: 45, 71, 451, 435, 445, 466, 483).

Ponderea pe care o au *actele de limbaj directive* prezente în discursul naratorului este, de asemenea, semnificativă. Acestea sunt de cele mai multe ori *sfaturi/îndemnuri/sugestii* adresate cititorilor ("Be cautious then, young ladies; be wary how you engage. Be shy of loving frankly; never tell all you feel […]"; "In a word, everybody went to wait upon this great man – everybody who was asked; as you the reader (do not say nay) or I the writer hereof would go if we had an invitation"); *instrucţiuni* (de lectură) ("[…] in order to know what higher post Joseph rose in the service, the reader is referred to the same periodical"); *întrebări* ("Are not there little chapters in everybody's life, that seem to be nothing, and yet affect all the rest of the history?"; "What think you were the private feelings of Miss – no (begging her pardon) of Mrs Rebecca?") (Thackeray [1847-1848] 2001: 19, 20, 45, 46, 73, 79, 162, 448).

De asemenea, făcând apel la *acte de limbaj comisive*, naratorul îşi ia angajamente faţă de naratari sau îşi exprimă intenţia de a realiza acţiuni viitoare: "[…] I am going to tell a story of harrowing villainy and complicated […] My rascals are no milk-and-water, I promise you" (Thackeray [1847-1848] 2001: 71).

Uneori, discursul naratorului se sprijină pe intertextualitate şi polifonie. Cu scopul de a obţine adeziunea şi complicitatea naratarilor, acesta oferă informaţii sau aduce în discuţie *puncte de vedere* presupuse a fi cunoscute şi împărtăşite. Reuşita receptării depinde, în acest caz, de competenţa enciclopedică şi culturală a cititorilor, precum şi de capacitatea lor de a deriva semnificaţii implicite: "[…] the affection of young ladies is of rapid growth *as Jack's*

*beanstalk*, and reaches up the sky in a night"; "*If I had the pen of a Napier, or a Bell's Life,* I should like to describe this combat properly […]"; "[…] she fell to thinking of her Russell Square friends with that very same philosophical bitterness with which, *in a certain apologue, the fox is represented as speaking of the grapes*"; "'I'll make your fortune', she said; *and Delilah patted Samson's cheek*"; "*As they say the persons who hate Irishmen most are Irishmen*, so, assuredly, the greatest tyrants over women are women" (Thackeray [1847-1848] 2001: 31, 40, 42, 50, 58, 148, 464).

Aşa cum reiese şi din exemplele de mai sus, trimiterile intertextuale intră uneori în componenţa unor *acte de limbaj indirecte*, a unor *aluzii* (figuri semantice construite prin comparaţii subînţelese) care pot fi *culturale* ("But though his parts were not brilliant, he made up for his lack of talent by meritorious industry, and was never known, during eight years at school, to be subjected to *that punishment* which it is generally thought none but a cherub can escape") sau *literare* ("[…] *Don't we see every day in the world many an honest Hercules at the apron-strings of Omphale, and great whiskered Samsons prostrate in Delilah's lap?*"; "A good housewife is of necessity a humbug; *and Cornelia's husband was hoodwinked, as Potiphar was* – only in a different way") (Thackeray [1847-1848] 2001: 74, 142, 154).

Alteori, aluziile sunt folosite pentru a sugera comportamentul vulgar sau intervenţiile colorate ale unor personaje, în vreme ce, pentru a evita folosirea unor termeni cu conotaţii negative care trimit la anumite subiecte tabu, naratorul face apel la *eufemisme* (construite prin substituţie sau perifrază): "Rebecca's wit, cleverness, and flippancy made her speedily the vogue in London among *a certain class* […] there are *ladies, who may be called men's women, being welcomed entirely by all the gentlemen, and cut or slighted by all their wives*" (Thackeray [1847-1848] 2001: 263, 273, 351).

## 4.3. CONVERSAŢIE ŞI MENTALITĂŢI

### 4.3.1. Subiecte predilecte de conversaţie – în spaţiul public, privat şi semiprivat

În romanul său, Thackeray proiectează o lume care favorizează proliferarea falselor valori şi întărirea prejudecăţilor. Aspiraţiile personajelor se rezumă la avere, poziţie şi renume. Atitudinea mercantilă şi dorinţa de a deveni, cu orice preţ, o persoană respectabilă în cadrul grupurilor pe care le frecventează reprezintă caracteristicile principale ale snobului. În „Introducerea" la ediţia

Wordsworth 2001 a romanului *Vanity Fair*, Carole Jones şi Owen Knowles precizează că, în ceea ce priveşte termenul „snob", Thackeray instrumentează o schimbare lingvistică. Dacă termenul desemna iniţial o persoană vulgară şi lipsită de rafinament, sensul pe care i-l atribuie autorul este acela al unei persoane cu un respect exagerat pentru bani, posesiuni şi poziţie socială. Comportamentul, strategiile de comunicare, precum şi temele pe care personajele le abordează în situaţii concrete de interacţiune, atât în spaţiul public, cât şi în cel privat sau semiprivat trimit direct sau indirect la aceste preocupări. Prin urmare, subiectele predilecte de conversaţie, mai ales în interacţiunile dintre personaje care aparţin claselor de mijloc sau marii burghezii, sunt modalităţile prin care să-şi sporească averea sau prin care să beneficieze de banii altora, aşa cum indică sugestiv titlul unui capitol ("How to live well on nothing a year"). Aceia care nu beneficiază de moşteniri, cea mai importantă sursă de venit, recurg la credite şi, de cele mai multe ori, ajung la faliment. A cheltui banii altuia, ceea ce reprezită creditul în *Vanity Fair*, nu are niciun fel de repercusiuni. Invitaţii Rebeccăi nu refuză niciodată petrecerile pe care aceasta le organizează, cu toate că bârfesc pe seama modului în care le plăteşte. Iar când un "noble nobleman" nu reuşeşte să-şi achite datoria, ceilalţi asistă la licitaţiile unde sunt vândute bunurile acestuia şi discută, „cu tot respectul cuvenit", despre falimentul acelei familii aristocratice. Naratorul precizează că "There are very few London people […] who have not attended at these meetings" (Thackeray [1847-1848] 2001: 149, 340, 350).

Principiile comerciale care domină viaţa publică sunt transferate şi în viaţa privată. Valoarea unui mariaj se calculează întotdeauna în bani. Pentru Fred Bullock, Maria Osborne "might be worth thirty thousand pounds more than he had ever hoped to get with her", iar cealaltă domnişoară Osborne, după cum declară Fred, "may turn out to be a fifty thousand pounder yet". Femeile înseşi îşi apreciază valoarea în funcţie de avere. "I think I could be a good woman if I had five thousand a year", gândeşte Rebecca Sharp. După cum menţionează naratorul, mamele şi fiicele fac zilnic târguri în Bâlciul Deşertăciunilor. Domnişoara Maria Osborne, de pildă, deşi „ataşată" de Frederick Bullock, s-ar fi măritat cu uşurinţă şi cu Bullock-senior, „aşa cum se cuvine din partea unei tinere bine crescute" ("as that of a well-bred young woman should do"), iar Rebecca Sharp recurge la o serie de strategii pentru a-l cuceri pe înstăritul Joseph Sedley, în ciuda lipsei de eleganţă în maniere şi a aspectului ridicol al acestuia (Thackeray [1847-1848] 2001: 103, 130, 207, 398).

„Nobila ambiţie" a căsătoriei este motivul pentru care tinerii ies în lume, la baluri şi supeuri sau în staţiuni balneare. Fetele sunt întotdeauna însoţite, mai ales de mame care sunt responsabile de reuşita în căsătorie a fiicelor: "Finding a husband is entrusted by young persons to their mammas"; "What causes

young people to 'come out', but the noble ambition of matrimony? What sends them trooping to watering-places? What keeps them dancing till five o'clock in the morning through a whole mortal season? What causes them to labour at pianoforte sonatas, and to learn four songs from a fashionable master at a guinea a lesson, and to play the harp […] What causes respectable parents to take up their carpets, set their houses topsy-turvy, and spend a fifth of their year's income in ball suppers and iced champagne? Is it sheer love of their species, and an unadulterated wish to see young people happy and dancing? Psha! They want to marry their daughters […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 19).

Înainte de a se prezenta în societate, tinerele domnişoare parcurg manualul *Magnall's Questions*[44], sunt educate şi instruite în pensioane sau cu ajutorul lecţiilor particulare, astfel încât să aibă cunoştinţe din cele mai variate domenii (botanică, geologie, poezie, muzică, limbi străine), să cunoască şi să respecte regulile de etichetă şi să aibă un comportament adecvat. De asemenea, domnişoarele trebuie să folosească un limbaj distins. Nu puţine sunt intervenţiile personajelor feminine care au drept obiect limbajul: domnişoara Pinkerton o sfătuieşte pe sora sa Jemima să se exprime mai elegant ("'We have made her a bow-pot'; 'Say a bouquet, sister Jemima – tis more genteel'"), Amelia o corectează pe doamna Sedley ('He only mounted them' 'It was called mounting, Mamma'), Rebecca îi dă Ameliei indicaţii cu privire la pronunţia unor cuvinte în limba franceză ("'Mouton aux navets' […] pronounce, if you please, moutongonavvy") sau face observaţii referitoare la greşelile de limbă frecvente în limbajul lui Sir Pitt Crawley ("Sir Pitt might have said 'he and his family', to be sure; but rich baronets do not need to be careful about grammar […]"), al Generalului Tufto ("'Not Captain George, you stupid man; Captain Osborne' Rebecca said") sau al lui Rawdon Crawley ("'You old booby', Rebecca said, […] 'beseech is not spelt with an a, and earliest is'") (Thackeray [1847-1848] 2001: 3, 24, 65, 68, 98, 234, 262).

Ca în romanele la modă care dau tonul în saloane, personajele din clasele „de sus" (mai ales cele feminine) adoptă stilul aristocratic şi „parfumat". Se vorbeşte poliglot, deşi, cel mai adesea, incorect. Excepţie face Rebecca, a cărei competenţă în limba franceză reprezintă motiv de invidie pentru câteva doamne din înalta societate, competenţă care îi trădează însă statutul de outsider: "[…] the conversation was carried on in the French language, and the Lady Bareacres and the younger ladies found, to their further mortification, that Mrs Crawley was much better acquainted with that tongue and spoke it with a much better accent than they" (Thackeray [1847-1848] 2001: 464).

[44] "Richard Mangnall (1769-1820) published her school text *Historical Questions for the Use of Young People* in 1800. It was most widely used in girl's school" (Carole Jones, Owen Knowles *Notes* – 211, *loc.cit.*).

La reuniunile mondene predomină conversaţia fatică, subiectele de interes general precum opera, ultimul eveniment de răsunet, starea vremii, "that blessing to society", sau sunt abordate teme „la modă", cum ar fi crimele „parvenitului de corsican" ("the Corsican upstart"), poreclă dată de englezi lui Napoleon (Thackeray [1847-1848] 2001: 100, 315).

Temele de conversaţie „sigure" sunt adesea alese strategic pentru a umple golurile în comunicare sau pentru a ocoli situaţiile „delicate". Printre subiectele pe care personajele le evită în conversaţiile cu ceilalţi sau la care fac referire indirect (prin aluzie sau eufemism) se numără căsătoria, intrigile amoroase, escapadele erotice sau persoanele indezirabile. Când în conversaţia dintre doi tineri, precum Rebecca şi Jos Sedley, se aduce în discuţie tema căsătoriei ("the affair"), e semn că între ei se înfiripă o atmosferă de intimitate. În scrisorile dintre Amelia şi Rebecca, aceasta din urmă face aluzie numai la George Osborne şi la relaţia dintre acesta şi Amelia: "He is an officer like *somebody*". Rebecca încearcă în repetate rânduri să ascundă situaţia modestă a mamei sale, de profesie dansatoare la Operă, în vreme ce orice discuţie despre Amelia în familia Osborne sau despre Sir Pitt Crawley în casa fiului său este imediat deviată către alte subiecte (Thackeray [1847-1848] 2001: 11, 30, 67, 191, 378).

Aversiunea faţă de ceilalţi nu este însă întotdeauna tratată prin tăcere sau ocolind subiectul. După cum precizează naratorul, în familia Jones se discută despre familia Smith, rudele aflate în conflict cercetează neîncetat evenimentele care se petrec în casele rivalilor, acestea constituind principala hrană a conversaţiei zilnice: "I don't know any moralist more anxious to point his errors out to the world than his own relations"; "Yes, if a man's character is to be abused, say what you will, there's nobody like a relation to do the business". Conversaţiile în familie, între prieteni sau cunoştinţe se axează adesea pe subiecte de senzaţie (falimentul unora, fuga sublocotenentului Shafton cu lady Barbara Fitzurse) cu care gazetele îşi alimentează publicul (Thackeray [1847-1848] 2001: 86, 94, 171).

Caracterul polifonic al bârfei reiese mai cu seamă din conversaţiile dintre servitori. Aceştia sunt iscoadele din fiecare casă (*the eavesdroppers*), *participanţii neratificaţi* (*cf.* Goffman [1959] 2007: 75; Kerbrat-Orecchioni 1992: 18) la schimburile verbale dintre stăpânii lor, acea "kitchen inquisition, which sits in judgement in every house and knows everything". Plăcintăreasa familiei Crisp dă a înţelege cuiva care, la rândul său, destăinuie totul altcuiva, sub jurământul tăcerii, că între domnul Crisp şi domnişoara Sharp a existat o relaţie amoroasă. La Queen's Crawley, ca şi stăpânii lor, servitorii de la castel sunt în relaţii de rudenie cu cei din casa parohială, aceasta fiind calea prin care fiecare familie este informată cu privire la cele ce se petrec în cealaltă. Naratorul se referă adesea ironic la modalitatea prin care aceştia află secretele stăpânilor:

"Mrs Firkin and Miss Briggs, who happened by chance to be at the parlour door […]"; "[…] Mr Bowls, Miss Crawley's large confidential butler (who, indeed, happened to be at the keyhole during the most part of the interview) […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 15, 86, 117, 134, 421).

Fie că interacţionează în spaţiul public, privat sau semiprivat, temele preferate de personajele feminine sunt moda, evenimentele mondene, iar o căsătorie, o cerere în căsătorie sau un refuz pun în mişcare un întreg regiment de femei, "[…] and sets all their hysterical sympathies at work". În intimitatea grupurilor feminine, subiectele predilecte de conversaţie sunt bolile şi, dacă acestea sunt şi mame, problemele medicale ale copiilor. "About their complaints and their doctors do ladies ever tire of talking to each other?", se întreabă naratorul (Thackeray [1847-1848] 2001: 394). Simone de Beauvoir ([1953] 1998: 287) consideră că femeile care „[…] îşi confruntă experienţele: sarcinile, naşterile, bolile lor sau ale copiilor, griji menajere […] conferă acestui gest demnitatea unei ştiinţe secrete fundamentate pe o tradiţie orală".

Despre aceste preferinţe discursive ale femeilor, naratorul din *Vanity Fair* ştie din auzite, căci accesul bărbaţilor sau al copiilor la asemenea conversaţii, care au loc în *regiunea ascunsă*, este interzis. În faţa celorlalţi, pe scenă, unde are loc performarea (*cf.* Goffman [1959] 2007), indispoziţiile, indiferent de cauză, sunt puse pe seama vremii: "The causes which led to the deplorable illness of Miss Crawley, and her departure from her brother's house in the country were of such an unromantic nature […]. How is it possible to hint of a delicate female, living in good society, that she ate and drank too much, and that a hot supper of lobster profusely enjoyed at the Rectory was the reason of an indisposition which Miss Crawley herself persisted was solely attributable to the dampness of the weather" (Thackeray [1847-1848] 2001: 120).

Lamentaţia caracterizează însă şi discursul unor personaje masculine precum Joseph Sedley. Rebecca Sharp îl găseşte văitându-se, după ce, cu o seară înainte, a consumat o cantitate considerabilă de alcool la Vauxhall, locul de distracţii al tinerilor londonezi. Iar în Belgia, de teama armatei franceze, acesta cerşeşte ajutor şi dă dovadă de laşitate când părăseşte oraşul lăsând-o pe Amelia în urmă (Thackeray [1847-1848] 2001: 303).

Gelozia şi dispreţul sunt sentimentele „obişnuite" ale unei femei „cinstite" faţă de celelalte reprezentate ale genului. Ierarhizarea şi competiţia se reflectă, în primul rând, în apetitul femeilor pentru bârfă. Acestea analizează critic aspectul fizic, toaletele şi comportamentul fiecărei doamne sau domnişoare. Bârfa îndeplineşte însă şi funcţii similare cu strategiile politeţii pozitive, de socializare, de incluziune într-un grup sau de construire a prestigiului (a *faţadei cf. infra*, 4.3.3), prin adeziunea la concepţiile şi valorile unor interlocutori situaţi,

de cele mai multe ori, pe o poziţie ierarhică de superioritate. Rebecca Sharp o cucereşte pe lady Southdown abordând anumite subiecte de interes pentru aceasta din urmă (leacurile miraculoase, mântuirea sufletului), în vreme ce devotamentul faţă de domnişoara Crawley şi-l demonstrează bârfindu-şi toate cunoştinţele intime căci, precizează naratorul, "[…] there can't be a more touching proof of regard" (Thackeray [1847-1848] 2001: 125).

Ierarhiile sociale implică şi ierarhii ale lumii feminine care se reflectă în interacţiunile dintre personaje aparţinând unor categorii sociale diferite. Doamnele din înalta societate încalcă de fiecare dată *principiul cooperativ* excluzându-le din conversaţie pe celelalte, atitudine care, spune naratorul, "[…] is a species of dignity in which the high-bred British female reigns supreme". În ciuda dispreţului reciproc, atunci când se întâlnesc în locuri publice, limbajul femeilor abundă în interjecţii, exclamaţii şi complimente: "Though people meet other people every day, yet some there are who insist upon discovering miracles; and women, even though they have disliked each other, begin to cry when they meet […]". Accesele de sentimentalism se manifestă mai ales în „sezonul căsătoriilor" din lumea mare, când doamne bătrâne, deloc interesate de evenimentul în desfăşurare, suspină şi plâng de emoţie. Pe lângă tendinţa de a-şi exprima sentimentele prin gesturi exagerate şi acte de vorbire expresive, o altă particularitate a limbajului femeilor priveşte cantitatea de informaţii pe care acestea le aduc în conversaţie. Un caz extrem este acela al doamnei O'Dowd. Aceasta revarsă o avalanşă de informaţii asupra Ameliei, "as no poor little woman's memory could ever tax itself to bear" (Thackeray [1847-1848] 2001: 99, 143, 248, 257, 389).

Un *bel esprit*, domnişoara Crawley iese în evidenţă prin temele pe care le abordează şi prin opiniile liberale, extrem de radicale pentru ceilalţi, pe care le are cu privire la morală, religie, drepturile femeilor, divorţ, căsătorii nesăbuite sau lipsa de importanţă a originilor ("'What is birth my dear?' she would say to Rebecca. 'Look at the Huddestons, who have been here since Henry II; […] is any of them equal to you in intelligence or breeding?"; "I adore all imprudent matches. What I like best is for a nobleman to marry a miller's daughter, as Lord Flowerdale did"). Toate acestea sunt însă numai atitudini la modă pe care le preia din romanele franţuzeşti de care este pasionată, aşa cum este pasionată de tot ceea ce este franţuzesc: de moda franţuzească, de bucătăria franţuzească, de vinurile franţuzeşti etc. O demonstrează reacţia şi acţiunile acesteia prin care îşi dezmoşteneşte nepotul favorit la aflarea veştii că Rawdon s-a căsătorit în ascuns cu Rebecca. Dacă înainte de căsătoria cu acesta, Rebecca era, în opinia domnişoarei Crawley, superioară multor doamne din înalta societate, după căsătoria celor doi, e „numai o guvernantă" (Thackeray [1847-1848] 2001: 95, 96).

În general, bărbaţii abordează teme precum politica, afacerile, războiul, sporturile sau jocurile de noroc. Conversaţia în grupurile masculine nu exclude însă bârfa, cu toate că, în opinia lui William Dobbin, "men don't talk in this way […] it's only women, who get together and hiss, and shriek, and cackle". La regiment, la popotă sau în cluburi, camarazii lui Rawdon Crawley pun pariuri în ceea ce priveşte soarta acestuia şi discută pe seama reputaţiei doamnei Crawley ("the Captain […] remembered a hundred particular conversations at the mess-table, in which Mrs Crawley's reputation had been torn to shreds"). De asemenea, imaginea de donjuan a lui George Osborne se datorează intrigilor scandaloase pe care colegii militari le urzesc pe marginea corespondenţei dintre acesta şi Amelia.

Dacă sentimentalismul excesiv este o trăsătură a discursului femeilor, trivialitatea şi incorectitudinea gramaticală caracterizează limbajul unor personaje masculine precum bătrânul Sir Pitt Crawley, generalul Tufto, Rawdon Crawley sau doctorul Cutler. În ciuda pretenţiilor pe care le implică poziţia sa socială, Sir Pitt Crawley vorbeşte pe tonul unui „om de lume", „cu cel mai grosolan accent din Hampshire" şi face adesea greşeli de exprimare. Naratorul foloseşte eufemisme sau aluzii pentru a face referire la intervenţiile colorate ale acestora, pe motiv că niciun tipograf nu s-ar încumeta să le tipărească ("he broke into *a fury of language* which it would do no good to repeat in this place"; "'Yes, hang it', (said Sir Pitt, only he used, dear, *a much wickeder word*)"; "The curses to which the General gave a low utterance, as soon as Rebecca and her conqueror had quitted him, were so deep that I am sure no compositor would venture to print them were they written down"). Spre deosebire de aceste personaje, Pitt Crawley, fiul, se comportă ca un "proper gentleman". Respectă toate regulile de etichetă, îl instruieşte pe majordom ca, ori de câte ori serveşte masa, să anunţe "my lady is served" şi se revoltă la auzul expresiilor depreciative prin care soţia sa o caracterizează pe Rebecca. Profesorul Veal, care are misiunea de a-l transforma pe tânărul George Osborne într-un gentleman, foloseşte numai cele mai alese şi mai lungi cuvinte din dicţionar, căci, spune el, "it is as cheap to employ a handsome, large, and sonorous epithet, as to use a little stingy one" (Thackeray [1847-1848] 2001: 61, 64, 65, 74, 148, 163, 249, 263, 513, 521, 535).

## 4.3.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj

### *4.3.2.1. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj – în relaţia ierarhică asimetrică*

În limba engleză, instrumentarul pronominal de exprimare a persoanei a II-a (singular şi plural) constă dintr-un singur pronume – *you*[45], distanţa (adresarea şi referirea reverenţioasă) şi apropierea faţă de interlocutor manifestându-se exclusiv prin substantive de adresare sau prin alte opţiuni discursive.

În *Vanity Fair*, relaţia ierarhică asimetrică se reflectă, în primul rând, în alegerea unor apelative care indică rangul sau puterea unor personaje. Cea mai înaltă poziţie pe scara socială, poziţie care corespunde aristocraţiei, se exprimă prin termenii onorifici *sir, lord*/*lady*, respectiv *My lord/My lady, Your Lordship/Ladyship* sau franţuzescul *Monseigneur*. Alte formule de adresare la care personajele fac apel în situaţii de interacţiune caracterizate prin inegalitate de putere sunt *Mr/ Mrs/ Miss* + nume pentru a desemna un interlocutor situat pe o poziţie socială superioară. Acestea din urmă se folosesc şi în sens invers, în adresarea faţă de inferiori (atât în raporturile consensuale, cât şi în cele conflictuale), precum şi în comunicarea pe axa orizontală, în interacţiunile între egali.

Scopul participanţilor la interacţiune reprezintă unul dintre parametrii care influenţează alegerea formulelor de adresare şi de salut. Personajele care urmăresc să obţină adeziunea unui interlocutor fac apel la formule de adresare fixe (clişee ale stilului epistolar), care fie indică rangul acestuia, fie au rolul de a-l flata, plasându-l pe o treaptă superioară în ierarhia socială. Naratorul se referă, cu ironie, la faptul că bătrânul domn Osborne rosteşte numele aristocratice cu mare emfază şi că, ori de câte ori se întâlneşte cu vreun nobil, se ploconeşte în faţa acestuia, adresându-i-se prin apelativul *My lord*: "The old gentleman pronounced these aristocratic names with great gusto. Whenever he met a great man he groveled before him, and *my-lorded* him as only a freeborn Briton can do". Formulele de adresare reverenţios-emfatice sunt uneori dublate de strategii prin care Enunţiatorul îşi micşorează propria importanţă.

[45] Începând cu secolul al VII-lea, sub presiunea factorilor socio-culturali, pronumele *thou* – persoana a doua singular nominativ şi *ye* – persoana a doua plural nominativ (*Middle English*), derivate din *þu* şi *ge* (*Old English*), au fost înlocuite de *you*. În perioada în care cele trei forme (+ cele de acuzativ – *thee*, genitiv – *thy/thine*, dativ – (*to) thee)* coexistă, raportul dintre acestea se defineşte prin opoziţia familiar/intim/peiorativ (*thou, ye*) vs. formal (*you*). În limba engleză modernă (*Modern English*), *thou, ye, thee, thy/thine, (to) thee* sunt considerate forme arhaice, prezente în limbajul poetic, solemn, ecleziastic sau în unele dialecte (pentru a exprima familiaritatea, intimitatea). Expresia *to thee and thou* (*a tutui*), frecventă în limbajul curent, trimite la vechea opoziţie formal *vs.* familiar.

În comunicarea epistolară, diminuarea propriei importanţe şi exagerarea aprecierii faţă de celălalt se manifestă prin selecţia unor formule de încheiere care conţin termenul cu sens depreciativ *servant*: *your most obliged humble servant*; *your most faithful and obedient servant* (Thackeray [1847-1848] 2001: 4, 88, 114).

Formulele de adresare prin care personajele urmăresc să-şi flateze interlocutorii şi să câştige astfel bunăvoinţa acestora sunt adesea însoţite de acte de limbaj expresive sau comisive care caracterizează comportamentul linguşitor, acte de limbaj care fac parte din categoria *Face Flattering Acts* (*cf.* Kerbrat-Orecchioni 1992: 301-303). Pentru a intra în graţiile domnişoarei Crawley, a cărei avere constituie obiectul aspiraţiilor sale, Rebecca nu ezită să-şi exprime devotamentul şi dragostea faţă de aceasta, ori de câte ori i se oferă prilejul: "I shall never cease to love her, and I would devote my life to her service" (Thackeray [1847-1848] 2001: 232).

Hiperbolizarea aprecierii, strategie subsumată politeţii pozitive, se manifestă şi în comportamentul domnişoarei Crawley care, la rândul său, în schimbul serviciilor pe care i le solicită Rebeccăi, îi face acesteia complimente, i se adresează prin apelative care indică apropierea şi o plasează, în mod explicit, pe o poziţie de egalitate: "You, my love, are a little paragon – positively a little jewel – you have more brains than half the shire – if merit had its reward, you ought to be a duchess – no, there ought to be no duchess at all – but you ought to have no superior, and I consider you, my love, as my equal in every respect; and – will you put some coals on the fire, my dear; and will you pick this dress of mine, and alter it, you who can do it so well?" (Thackeray [1847-1848] 2001: 95).

În casa familiei Sedley, Rebecca se arată binevoitoare nu numai faţă de membrii familiei, ci şi faţă de servitori. O cucereşte pe doamna Blenkinsop, lăudându-i pelteaua de zmeură, şi insistă să i se adreseze majordomului Sambo prin apelativele *Mr Sambo* sau *Sir* (Thackeray [1847–1848] 2001: 24, 251, 379). La Queen's Crawley, Rebecca adoptă aceeaşi strategie, recurge la tact şi cumpătare, pentru ca nu care cumva să jignească „autorităţile" de la bucătărie şi de la grajd ("the authorities of the kitchen and stable"), iar la Londra, în casa domnişoarei Crawley, o înlătură pe Firkin, folosind însă cele mai îmbietoare cuvinte: "[…] with the most engaging politeness, she eliminated poor Firkin. 'Thank you, Mrs Firkin, that will quite do; how nicely you make it! I will ring when anything is wanted'" (Thackeray [1847-1848] 2001: 82, 119).

În Belgia, servitorul lui Jos Sedley, deşi nu vorbeşte englezeşte, i se adresează noului stăpân prin apelativul *My Lord*, spre încântarea acestuia. Cum Jos Sedley nu este lord, este evident că formula de adresare este o modalitate prin care servitorul urmăreşte să-şi flateze şi să-şi linguşească interlocutorul. Domnişoara Horrocks, menajeră la Queen's Crawley, care după

moartea stăpânei sale speră să devină următoarea doamnă Crawley, îi instruieşte pe servitori să i se adreseze folosind termenii de adresare *Mum* sau *madam*. Una dintre servitoare îi spune însă *My Lady*, compliment care îi întăreşte menajerei convingerea că este îndreptăţită să se poarte ca o adevărată stăpână a casei.

În comunicarea dintre stăpâni şi servitori, relaţia asimetrică a dominării se actualizează prin actele de limbaj directive, neatenuate, asociate cu adresarea prin prenume. În interacţiunea cu stăpânii, servitorii fac apel la formule de adresare reverenţioase şi la strategii prin care urmăresc să-şi flateze interlocutorii. Însă odată cu falimentul sau decăderea morală şi socială a interlocutorului care nu se mai situează pe o poziţie de superioritate sau de dominare, comportamentul şi alegerile discursive ale acestora înregistrează note ironice sau peiorative. Imediat ce pleacă din casa familiei Sedley, Rebecca nu se mai bucură de respect din partea servitorilor. Mai mult, servitorii îşi manifestă acum deschis sentimentele de dispreţ faţă de Rebecca pricinuite de faptul că, pe perioada în care s-a aflat în familia stăpânilor lor, ei i s-au oferit toate acele lucruri de care Amelia se putea dispensa şi pe care înainte le primeau ei. Vizitiul John aruncă valiza Rebeccăi în faţa conacului de la Queen's Crawley şi îl avertizează pe unul dintre servitorii casei că nu are să primească nimic de la "asta" ("Shut the door, Jim, you'll get no good out of '*er*"). După ce este alungată de Rawdon, Rebecca se confruntă cu obrăznicia servitorilor care refuză să mai execute ordine ('Trotter! Simpson! Turn that drunken wretch out'; 'I shan't, said Trotter the footman: 'turn out yourself'), o somează să le plătească salariile ("Pay us our selleries!") şi, cu toate că este de faţă, vorbesc despre ea la persoana a III-a ("*She* didn't care what her own flesh and blood had", interposed the cook. 'Many's the time he'd have starved but for me') (Thackeray [1847-1848] 2001: 59, 518).

### *4.3.2.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj – pe axa orizontală*

Personajele din *Vanity Fair* urmăresc să-şi adapteze comportamentul la regulile de etichetă care subsumează şi reguli de comportament verbal, asociate cu politeţea negativă. Eticheta se respectă şi în familie şi se concretizează în alegerea unor formule de adresare care indică distanţa. În interacţiunea dintre tată şi fiu (domnul Sedley – Jos Sedley; domnul Osborne – George Osborne), aceştia folosesc apelativul *Sir*, atât în adresarea fiului către tată, cât şi în adresarea tatălui către fiu. Adresarea deferentă pe axa orizontală se manifestă însă, mai cu seamă, în situaţii de comunicare conflictuală: "'How dare you, *sir*, mention that person's name before Miss Swartz today […]? I ask you, *sir*,

how dare you do it?'; 'Stop, *sir*', says George, 'don't say "dare", *sir*. "Dare" isn't a word to be used to a Captain in the British Army'". În mod similar, doamna Sedley i se adresează domnului Sedley folosind onorificul social *Mr Sedley*, în contextul unei "curtain lecture"[46]: "It was quite wicked of you, *Mr. Sedley*, said she, to torment the poor boy so". De asemenea, Sir Pitt Crawley, intenţionând să-şi impună statutul de cap al familiei, li se adresează atât soacrei, cât şi soţiei sale folosind apelativele *Your Ladyship*, respectiv *Lady Jane*: "*Your Ladyship* will be pleased to recollect that I am the head of this family"; "If you please, *Lady Jane*, you will write a letter to […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 27, 192, 385).

Raportul de egalitate, familiaritatea şi solidaritatea se reflectă în alegerea unor formule de adresare precum (*dear*) *Mr/Mrs/Miss + nume/prenume, (my)(dear) madam*/*sir*, iar intimitatea şi legăturile afective se exprimă prin formulele de adresare *my love, (my) dear/dearest + prenume, dear Mama, dearest friend* etc., atât în conversaţii, cât şi în comunicarea epistolară, ca formule de început. În cazul scrisorilor, formulele de încheiere cele mai frecvente, în continuum-ul distanţă – familiaritate – intimitate, sunt: *your dutiful (son), truly yours, your affectionate, your affectionate and grateful, ever and ever thine own*, prenumele (sau iniţiala prenumelui) neprecedat de formule de încheiere specifice (Thackeray [1847-1848] 2001: 41, 55, 70, 87, 140, 145).

Ca şi în cazul formulelor de adresare situate pe axa inegalităţii de putere, formulele de adresare de pe axa orizontală, însoţite adesea de acte de limbaj expresive, reflectă ipocrizia unor personaje. Prietenia dintre Rebecca şi Amelia este numai o strategie prin care cea dintâi urmăreşte să se apropie de „lumea bună" şi, implicit, să aibă acces la beneficii materiale. Apelativele prin care Rebecca i se adresează Ameliei (*sister, dearest friend*), formulele cu care îşi începe scrisorile (*my dearest, sweetest Amelia*), formulele de încheiere (*a thousand, thousand, thousand kisses!*), actele de limbaj expresive şi comisive, pe care le foloseşte frecvent, atât în comunicarea orală, cât şi în cea epistolară ("Now I am friendless and alone; yesterday I was at home, in the sweetest company of a sister, whom I shall ever, ever cherish!"), sunt mijloace prin care Rebecca îşi amplifică strategic sentimentele de afecţiune şi apreciere. Nu există în tot *Bâlciul deşertăciunilor*, satire mai izbutite ca scrisorile dintre foşti prieteni, iubiţi sau rude, comentează naratorul: "[…] Take a bundle of your dear friend's of ten years back – your dear friend whom you hate now. Look at a file of your sister's! how you clung to each other till you quarreled about the twenty-pound legacy! […] or a parcel of your own, breathing endless ardour and love eternal, which went sent back by your mistress when

[46] "Which involves a wife lecturing her husband once they are in bed" (Carole Jones, Owen Knowles *loc. cit*. *Notes* – 65).

she married the Nabob – your mistress for whom you now care no more than for Queen Elizabeth […]. Vows, love, promises, confidences, gratitude, how queerly they read after a while!" (Thackeray [1847-1848] 2001: 64, 70, 172).

În interacţiunea dintre Rebecca şi Rawdon Crawley, dispreţul acesteia faţă de soţul său reiese din apelativele peiorative prin care îşi desemnează interlocutorul (*you fool, you old booby*) sau din formulele de adresare construite antitetic, prin antifrază sau diminutivizare care au, pe de o parte, funcţie afectivă, iar pe de altă parte, funcţie ironică (*my stupid love, my monster, mon pauvre cher petit*). Naratorul precizează că Rebecca îşi tratează soţul ca pe un servitor ceva mai mare în grad: "Rebecca was fond of her husband. She was always perfectly good-humoured and kind to him. She did not even show much her scorn for him; perhaps she liked him the better for being a fool. He was her upper servant and maître d'hôtel". Atitudinea Rebeccăi faţă de Rawdon şi lipsa de reacţie a acestuia se răsfrâng şi asupra modului în care este perceput de către cei din jur. Pentru Lordul Steyne, Rawdon este numai "*Mrs Crawley's husband*" (Thackeray [1847-1848] 2001: 234, 273, 357, 359, 503).

Cu toate că Lady Jane şi Rebecca nu se întâlnesc prea des, cu excepţia situaţiilor în care aceasta din urmă are nevoie de ajutor, cele două cumnate nu ezită să-şi exprime preţuirea şi dragostea reciprocă, prin formule de adresare cu funcţie afectivă: "[…] these two ladies […] *my-loved* and *my-deared* each other assiduously, but kept apart generally. […] poor Lady Jane was aware that Rebecca had captivated her husband, although she and Mrs. Rawdon *my-deared* and *my-loved* each other every day they met". Pe de altă parte, în comunicarea cu soţul acesteia, Sir Pitt junior, Rebecca îşi sporeşte dovezile de admiraţie şi consideraţie, astfel încât acestea să fie direct proporţionale cu beneficiile pe care o astfel de strategie i le-ar putea aduce: "Sir Pitt remembered the testimonies of respect and veneration which Rebecca had paid personally to himself in early days, and was tolerably well disposed towards her. […] She doubled the deference which before had charmed him, calling out his conversational powers in such a manner as quite to surprise Pitt himself […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 395, 432, 433).

### 4.3.3. Gestionarea impresiilor. Implicit şi mentalităţi

În concepţia lui E. Goffman ([1959] 2007: 55, 165, 271), cu scopul de a-şi contura o *faţadă* socială, în interacţiunile cu ceilalţi, indivizii urmăresc să *gestioneze impresii* şi să întreţină *definiţii ale unor situaţii* care, adesea, nu sunt decât aparenţe cultivate prin supracomunicarea aspectelor considerate a fi pozitive şi subcomunicarea acelora privite ca fiind negative. *Faţada* se defineşte

„în termenii aşteptărilor stereotipe abstracte cărora le dă naştere", aşteptări care sunt condiţionate de valorile societăţii şi de mentalităţile care predomină în cadrul unor comunităţi sau grupuri de indivizi.

În *Vanity Fair,* societatea întreagă este metaforic asemuită unui bâlci. Ideea de bâlci trimite, în mod evident, la actorii sau la performerii care joacă anumite roluri, poartă măşti şi costume şi vând iluzii unui public. Poziţia centrală pe această scenă este ocupată de aceia care se bucură de bogăţie materială, etalată prin simboluri de statut, după Goffman ([1959] 2007: 64), „[…] cea mai importantă piesă a echipamentului-semnal asociat clasei sociale". Personajele care nu ocupă poziţii înalte în societate aspiră totuşi să le obţină şi fac sacrificii pentru a urca în ierarhie, pentru a-şi asigura prestigiul şi un loc cât mai apropiat de centrul valorilor comune ale societăţii. Fie că au drept scop accesul în societatea înaltă, fie că urmăresc să preîntâmpine regresul, eforturile personajelor pentru menţinerea faţadei se manifestă, în primul rând, prin prezentarea unor performări considerate a fi adecvate.

Multe familii din Londra, precizează naratorul din *Vanity Fair*, ar renunţa la venitul pe un an dacă ar şti că astfel li s-ar face onoarea de a fi invitaţi la petrecerile somptuoase şi la şaradele (o modă franţuzească) pe care lordul Steyne le organizează în casa sa din Gaunt Street, ceea ce ar echivala cu recunoaşterea publică a unei poziţii sociale înalte. Invitaţii sunt, în prealabil, supuşi unei selecţii riguroase, astfel încât să corespundă celor mai înalte standarde, mai ales că detalii referitoare la aceste petreceri urmează să apară a doua zi în *The Morning Post*. Aşadar, presa reprezintă un alt mijloc la îndemână pentru construirea *faţadei personale*, dovadă că până şi cele mai neînsemnate plăţi sau donaţii sunt anunţate prin ziare (Thackeray [1847-1848] 2001: 419, 461).

Petrecerile pe care le organizează lordul Steyne sunt aproape "[…] sacred, unapproachable, mysterious, delicious entertainments". Prin limitarea contactului cu personaje din categorii sociale inferioare sau considerate a fi indezirabile se urmăreşte menţinerea unei imagini idealizate. Însă schimbarea cadrului, a scenei determină uneori un comportament mai permisiv. Dacă la Londra înalta aristocraţie îi tratează pe ceilalţi membri ai societăţii cu acea distanţă specifică, la Bruxelles, se amestecă şi discută cu aceştia sau apar în localuri publice, cu toate că sunt hotărâţi ca la întoarcere să uite de noile cunoştinţe ("[…] even great English lords and ladies condescended to speak to persons whom they did not know") (Thackeray [1847-1848] 2001: 290).

„Un performer, afirmă Erving Goffman, tinde să ascundă sau să minimalizeze acele activităţi, fapte şi motive incompatibile cu o imagine idealizată a sa şi a produselor sale" (E. Goffman [1959] 2007: 75). Astfel, pentru a masca lipsa mijloacelor materiale şi dezamăgirea de a nu avea acces la averea cumnatei, doamna Bute Crawey îşi scoate neîncetat fetele în lume, la serbări, baluri,

la plimbări cu trăsura şi la modiste, pentru a-şi confecţiona îmbrăcăminte, lucruri la care, înainte de a decădea din graţiile rubedeniei înstărite, domnişoarele Crawley n-ar fi îndrăznit să spere. "I know no sort of lying which is more frequent in Vanity Fair than this – comentează naratorul – and it may be remarked how people who practice it take credit to themselves for their hypocrisy, and fancy that they are exceedingly virtuous and praiseworthy, because they are able to deceive the world with regard to the extent of their means" (Thackeray [1847-1848] 2001: 375).

Dorinţa de a se bucura de aprecierea şi acordul celorlalţi le determină pe anumite personaje să mascheze în spatele aparenţelor nu numai lipsa mijloacelor materiale, ci şi credinţele şi sentimentele, ceea ce afectează, într-o bună măsură, mai ales felul în care se manifestă raporturile familiale în spaţiul public, privat sau semiprivat. Curtoazia distinsă cu care Lordul Steyne îşi tratează soţia în public îi determină pe cei mai exigenţi critici să-l considere un gentleman, deziderat al bărbaţilor din *Vanity Fair*. "I am a gentleman, and never lay my hand upon a woman, save in the way of kindness", îi răspunde Lordul Steyne soţiei sale care se opune dorinţei acestuia de a o invita pe Rebecca la Gaunt House. Însă în opinia sa, a fi un gentleman nu exclude abuzul verbal la care-şi supune soţia. Amelia, considerându-se a fi "too much a woman", nu recunoaşte niciodată lipsa de afecţiune a soţului. Rebecca nu are sentimente materne faţă de fiul său, îl încredinţează încă de la naştere unei doici (după moda franţuzească) şi chiar dispreţuieşte grija pe care Rawdon i-o poartă copilului. Cu toate acestea, observând că duioşia este la modă, în prezenţa altor femei, îşi sărută fiul, spre marea nedumerire a acestuia, iar la Gaunt House încearcă să intre în vorbă cu unul dintre copii, "of whom she was commonly fond in public places" (Thackeray [1847-1848] 2001: 428, 461, 465).

Procesul de *gestionare a impresiilor*, aşa cum este definit de către E. Goffman, se manifestă printr-un control permanent al „expresiilor furnizate" (dimensiunea verbală a comunicării), precum şi al „expresiilor degajate" (dimensiunea nonverbală) (*cf. supra,* 1.5.). După Goffman, „acest tip de control asupra partiturii unui individ […] pregăteşte scena pentru un soi de joc al informaţiilor – un cerc potenţial infinit de disimulări, descoperiri, false revelaţii şi redescoperiri" (*cf.* Goffman [1959] 2007: 32).

Chiar dacă nu toate femeile duc o viaţă tocmai virtuoasă, a avea reputaţia unei femei virtuoase este scopul doamnelor din „lumea bună". Modalitatea cea mai eficientă pentru a obţine acest „certificat de virtute" este să se prezinte la curte, în faţa suveranului, purtând o rochie cu trenă şi podoabe din pene. Odată etichetate drept „femei fără de prihană", atât comportamentul, cât şi limbajul doamnelor trebuie să se plieze pe noul statut, trebuie deci să pună în scenă însemnele noii poziţii. După prezentarea la curte, Rebecca adoptă un

limbaj virtuos, "the finest sport of all", şi refuză tovărăşia femeilor de moravuri îndoielnice, cu care obişnuia să-şi petreacă o bună parte din timp: "One must, my dear, show one is somebody". Rezultatele eforturilor sale nu întârzie să apară căci, foarte curând, se bucură de compania „celor mai bine" ("the best") personaje. Naratorul menţionează că, în jargonul societăţii înalte, "the best" sunt acei oameni despre care nu se discută, al căror nume este o garanţie în sine: "I don't mean the most virtuous, or indeed the least virtuous, or the cleverest, or the stupidest, or the richest, or the best born, but 'the best' – in a word, people about whom there is no question – such as the great Lady Fitz-Willis […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 454, 476, 448).

O strategie extremă prin care unele personaje (un medic – prieten al naratorului, Rebecca Sharp) urmăresc să-şi construiască o imagine pozitivă este aceea a prejudicierii interlocutorilor, prin *Face Threatening Acts*, doar pentru a-şi oferi posibilitatea de a le cere ulterior scuze, *acte reparatoare* (*cf.* Goffman *op.cit.*). Efectul scontat nu întârzie să apară: jignirile, calomnia, discuţiile conflictuale sunt imediat date uitării şi personajul în cauză este considerat drept „cel mai cinstit băiat" sau „o femeie sinceră" (Thackeray [1847-1848] 2001: 200).

Aşa cum numărul servitorilor este un indice care contribuie la stabilirea gradului de „respectabilitate", există şi ierarhii ale servitorilor, direct proporţionale cu rangul stăpânilor. Ca şi aceştia, servitorii din „lumea bună" îi dispreţuiesc pe servitorii celor situaţi pe poziţii sociale inferioare. Ierarhii ale personalului se stabilesc însă şi la nivelul fiecărei case în parte. Majordomii şi cameristele, intrând în contact zilnic cu stăpânii, se situează pe trepte superioare, în vreme ce pe poziţii inferioare se plasează cei de la bucătărie şi grajduri. Vocabularul primar şi sărac în nuanţe, structurile gramaticale simple şi adesea incorecte care predomină în limbajul acestora din urmă reflectă diferenţe de cultură şi statut socioeconomic, prin raportare atât la limbajul personajelor din păturile înalte ale societăţii sau din clasele de mijloc, cât şi prin raportare la servitorii care ocupă poziţii superioare. Briggs, camerista domnişoarei Crawley, iese în evidenţă prin preocupări literare (publică un volum de poezii) şi printr-un limbaj care abundă în epitete, hiperbolizări excesive şi acte de vorbire expresive: "I little thought, while enjoying my Christmas revels in the elegant home of my firm friends, the Revd Lionel Delamere and his amiable lady, to find a stranger had taken the place in the affections of my dearest, my still dearest Matilda!" (Thackeray [1847-1848] 2001: 119).

E. Goffman ([1959] 2007: 35, 36) notează că „dat fiind că ceilalţi sunt probabil relativ încrezători cu privire la aspectele presupus necontrolate ale atitudinii individului, acesta poate câştiga mult controlându-le". Indivizii îşi pot coordona atât comportamentul nonverbal, cât şi limbajul, prin manipularea semnificaţiilor implicite.

Astfel, în *Vanity Fair*, Rebecca şi doamna Bute Crawley nu pierd nicio ocazie pentru a le *da de înţeles* (*cf.* Récanati 1981) celorlalţi că îi sunt întru totul devotate domnişoarei Crawley. Însă disimularea şi ipocrizia (deci, încălcarea *principiului sincerităţii*) sunt evidente, dat fiind contrastul dintre sentimentele reale pe care le nutresc faţă de domnişoara Crawley şi strategiile comunicative la care fac apel: *acte de limbaj expresive*, prin care îşi exprimă sentimente de afecţiune şi apreciere ("As my own benefactress, as my beloved Rawdon's adored relative, I love and I admire Miss Crawley […] beyond any woman in the world; and next to her I love all those who are faithful to her"); sau *comisive*, prin care se angajează să realizeze acţiuni viitoare în serviciul acesteia ("Never, never, Mr. Clump, will I desert the post of duty […] I will never quit it"; "And as for my health […] I sacrifice it at the altar of my duty") (Thackeray [1847-1848] 2001: 173, 174, 232).

Naratorul îşi sfătuieşte ironic cititorii să rostească complimente în orice împrejurare, atât în faţa persoanei a cărei bunăvoinţă trebuie câştigată, cât în spatele acesteia, când există posibilitatea de a fi auziţi: "[…] speak out your compliment both point-blank in a man's face, and behind his back, when you know there is a reasonable chance of his hearing it again. Never lose a chance of saying a kind word […]" (Thackeray [1847-1848] 2001: 168). Pentru Goffman ([1959] 2007: 20, 35, 36), acest tip de comportament reprezintă o strategie de validare, prin intermediul participanţilor-observatori, a elementelor transmise de aspectele dirijabile, procedeu prin care se creează o simetrie în procesul de comunicare, între *expresia oferită* şi cea *degajată*, şi se confirmă o *definiţie a situaţiei*.

Am menţionat mai sus că majoritatea personajelor din *Vanity Fair* urmăresc să-şi negocieze cât mai favorabil imaginea publică. George Osborne, de exemplu, îi mărturiseşte lui Rawdon Crawley, ca fapt divers, că a luat masa în compania unor personaje din înalta societate, pentru *a-i da* acestuia *de înţeles* că face parte din această lume: "'Had a dinner at the restaurateur's – rather a nice thing. Lord Bareacres, and the Countess, and Lady Blanche were good enough to dine with us – wish we'd had you'". Informaţiile vehiculate implicit, semnificaţiile contextuale suplimentare sunt descifrate de narator care afirmă că George "thus let his friend know his claims to be a man of fashion" (Thackeray [1847-1848] 2001: 260).

Domnişoarele Osborne şi guvernanta vestală, domnişoara Wirt, deşi „foarte amabile" faţă de Amelia, o evită sistematic şi se întreabă „ce-o fi găsit George la fiinţa aceasta". După cotilionul pe care Amelia îl dansează cu Fred Bullok, Maria se arată „încântată" de faptul că acesta o place pe viitoarea sa cumnată: "I'm so delighted you like dear Amelia… she's engaged to my brother George. There's not much in her, but she's the best-natured and most

unaffected young creature; at home we are all **so** fond of her". Printr-o întrebare ironică ("Who can calculate the depth of affection expressed in that enthusiastic *so*?), naratorul semnalează încălcarea *principiului sincerităţii*, ceea ce reiese de altfel şi din opoziţia dintre o evaluare negativă ("there's not much in her") şi una pozitivă ("she's the best-natured and most unaffected young creature"). Dorind să păstreze aparenţele, Enunţiatorul (Maria Osborne) evită o agresiune verbală directă care i-ar leza atât propria *faţadă*, prin nerespectarea legilor comportamentului social, cât şi pe aceea a unei persoane absente (Amelia). Adoptă în schimb strategia indirecţiei: încalcă, în mod deliberat, principiul conversaţional conform căruia Enunţiatorul trebuie să afirme numai ceea ce crede că este adevărat, cu scopul de a-*l face* pe Enunţiatar *să înţeleagă* (*cf.* Récanati 1981) un conţinut subînţeles (Amelia nu este tolerată în familia Osborne) (Thackeray [1847-1848] 2001: 100).

În corespondenţa dintre doamna Bute Crawley şi domnişoara Pinkerton, predomină acelaşi joc între amabilităţi şi conţinuturi implicite. Doamna Bute Crawley îi scrie acesteia din urmă pentru a afla informaţii compromiţătoare despre Rebecca, fostă elevă a domnişoarei Pinkerton la pensionul din Chiswick Mall. Conţinutul scrisorii abundă în elogii aduse domnişoarei Pinkerton ("Although it is so many years since I profited by your delightful and invaluable instructions, yet I have ever retained the fondest and most reverential regard for Miss Pinkerton, and dear Chiswick […]"), în vreme ce scopul iniţial al corespondenţei este exprimat în post-scriptum ("[…] I hear various reports of her; and as I have the tenderest interest in my dearest little nieces […] do, my dear Miss Pinkerton, tell me the history of this young lady, whom, for your sake, I am most anxious to befriend"). Domnişoara Pinkerton, ca într-o oglindă, plasează răspunsul la întrebarea primită tot în post-scriptum, strategie prin care cele două personaje urmăresc să genereze subînţelesul că tema în discuţie este una periferică, de importanţă minimă în contextul comunicării. Înţelegând intenţia doamnei Bute Crawley, domnişoara Pinkerton îi furnizează acesteia indirect evaluarea negativă pe care o aşteaptă. Litotizarea iniţială a unor afirmaţii cu potenţial agresiv ("I have nothing to say in her disfavour") este anulată de indiciile referitoare la originea umilă a Rebeccăi şi la comportamentul acesteia, plasate între paranteze explicative şi linii de pauză: "Though her appearance is disagreeable – we cannot control the operations of nature – and though her parents were disreputable (her father being a painter, several times bankrupt, and her mother, as I have since learned, with horror, a dancer at the Opera), yet her talents are considerable, and I cannot regret that I received her out of charity. My dread is, lest the principles of the mother – who was […] a person of very lowest order and morals – should at any time prove to be hereditary […] But the principles have hitherto been correct

(I believe), and I am sure nothing will occur to injure them in the elegant and refined circle of the eminent Sir Pitt Crawley" (Thackeray [1847-1848] 2001: 87, 88).

Apelul la indirecţie şi implicit este o constantă şi în limbajul personajelor aflate în situaţii de comunicare conflictuală. Într-una dintre conversaţiile dintre George Osborne şi Rebecca Sharp, aceasta din urmă îşi demonstrează atât inteligenţa, cât şi prezenţa de spirit înfrângându-şi rivalul care i-a zădărnicit planurile de căsătorie cu Jos Sedley. Prin aluzii usturătoare referitoare la originile acestuia, combinate cu dovezi de politeţe şi apreciere, Rebecca reuşeşte să-şi dezarmeze interlocutorul: "'My place? […] how kind of you to remind me of it!'; 'How very good of you to enquire!'". Ironia din replicile Rebeccăi reiese din violarea unuia dintre aspectele definitorii ale actelor de limbaj, condiţia de sinceritate (*principul sincerităţii*), şi din simularea forţei ilocuţionare (*cf.* Searle ([1969] 1970, Grice 1975, 1978) a unor acte de limbaj expresive, valorizante ("What an honour to have had you for a brother-in-law, you are thinking?"), a unor interogative ("To be sister-in-law to George Osborne, Esquire, son of John Osborne, Esquire, son of – what was your grandpapa, Mr Osborne?) sau a unor îndemnuri ("Well, don't be angry. You can't help your pedigree") (Thackeray [1847-1848] 2001: 129).

Activitatea discursivă presupune cooperare. Încălcarea strategică a *principiului cooperativ* şi/sau a *principiului relevanţei* generează inferenţe asociate cu o atitudine de respingere a interlocutorului, a opiniilor acestuia sau a temei de conversaţie. Când Pitt Crawley îi reproşează indirect tatălui său că intenţionează să taie copacii de la Queen's Crawley ("'I perceive, sir', said Pitt, with a heightened voice, 'that your people will cut down the timber'"), acesta din urmă încalcă regula conform căreia intervenţiile interlocutorilor trebuie să respecte tema şi direcţia conversaţiei. Sir Pitt Crawley se preface că nu aude şi aduce în discuţie starea vremii sau durerile provocate de reumatism. Recurgând la o strategie bazată pe refuzul de a coopera şi oferind informaţii lipsite de relevanţă pentru tema conversaţiei, Sir Pitt Crawley urmăreşte să-l *facă* pe fiului său *să înţeleagă* (*cf.* Récanati 1981) că opinia sa nu-l interesează: "'Yees, yees; very fine weather and seasonable for the time of the year', Sir Pitt answered, who had suddenly grown deaf"; "'I'm gittin' very old, and have been cruel bad this year with the lumbago'" (Thackeray [1847-1848] 2001: 377).

Recunoaşterea de către Enunţiatar a conţinuturilor implicite se realizează cu ajutorul unor deducţii pragmatice care au la bază resurse contextuale comune participanţilor la comunicare: informaţii lingvistice şi extralingvistice, un anumit profil cognitiv etc. În acest sens, cele mai grăitoare exemple sunt situaţiile în care Enunţiatorii împărtăşesc subtilităţi care marchează o atitudine de complicitate. Într-una din serile în care domnii din înalta societate se adună în casa

soţilor Crawley pentru jocul de cărţi, Rebecca îşi exprimă dorinţa de a avea un „câine ciobănesc", o doamnă de companie, explică ea ulterior, „articol" care, precum cupeul sau buchetul, este necesar oricărei doamne din „lumea bună". Pornind de aici, Rebecca, lordul Steyne şi alţi invitaţi se lansează într-un joc al subînţelesurilor ("'And so the Shepherd is not enough'; 'The Shepherd is too fond of playing at cards and going to his clubs'; 'I must get a watchdog. But he won't bark at you'"), pe care Rawdon Crawley, ţinta aluziilor, nu-l pricepe, ceea ce *lasă să se înţeleagă* (*cf.* Récanati 1981) lipsa de complexitate intelectuală a acestuia (Thackeray [1847-1848] 2001: 356, 357).

Ocupaţiile casnice ale lui Lady Jane şi dragostea sa faţă de copii fac obiectul ironiei Rebeccăi, care îi disprețuieşte pe toţi aceia preocupaţi de „plăceri simple". Dacă în interacţiunea cu Lady Jane Rebecca îşi exprimă dragostea şi preţuirea faţă de cumnata sa, în absenţa acesteia, o imită cu scopul de a genera subînţelesul că-i displace felul ei de a fi (*cf.* ironia ca *menţiune în ecou* Sperber & Wilson [1978] 2001) şi, în acelaşi timp, pentru a se pune pe sine în valoare: "'I have no taste for bread and butter', she would say when caricaturing Lady Jane and her ways to my Lord Steyne". Prefăcându-se că nu înţelege ironia, Lordul Steyne duce jocul implicitului mai departe printr-o aluzie care accentuează contrastul dintre cele două cumnate: "'No more has a certain person for holy water' his Lordship replied, with a bow and a grin, and a great jarring laugh afterwards" (Thackeray [1847-1848] 2001: 432).

Interacţiunile dintre personaje trimit adesea la imagini fixate a priori, la stereotipuri, prejudecăţi sau tabuuri. Pe baza unui fond comun de informaţii (care include ansamblul mentalităţilor, al credinţelor împărtăşite de interlocutori) şi a experienţelor comunicative din cadrul unei comunităţi lingvistice, într-un context sociocultural dat, Enunţiatorii folosesc şi interpretează *figuri semantice* sau *implicaturi preconstruite* (*preconstructe*) – cuvinte sau expresii care încifrează idei primite „de-a gata". Acestea, asemenea subînţelesurilor, nu sunt predictibile în afara contextului, iar raţionamentele inferenţiale sunt declanşate de încălcarea unor *principii* şi *legi ale discursului*. Ca în toată literatura epocii, în romanul lui Thackeray, despre o femeie însărcinată se spune că este „într-o situaţie interesantă" ("in an interesting situation"). Cu scopul de a-l convinge pe Dobbin că domnişoara Swartz este o alegere potrivită pentru fiul său, domnul Osborne afirmă că o nuanţă de cafeniu ("a shade or so of tawny") nu are nicio importanţă, mai ales că în joc este averea tatălui domnişoarei. Sinecdoca, realizată aici prin evocarea unei caracteristici în locul obiectului cu care se află într-un raport de dependenţă internă, trimite la prejudecăţi rasiale. Pentru Fred Bullock, căsătoria înseamnă „să-şi dea iscălitura" ("to come to scratch") şi, prin aceasta, să beneficieze de cât mai multe avantaje. Prin urmare, şi el, ca şi viitorul său socru, domnul Osborne, este de

părere că George ar trebui „să bată fierul cât e cald" ("strike while the iron's hot") şi să o cucerească pe Rhoda Swartz. De asemenea, domnul Osborne, acompaniindu-şi vorbele cu ocheade pline de înţeles, îşi încurajează fiul să nu refuze aventurile amoroase căci, spune el, "boys will be boys". Pe femei însă, aventurile amoroase le-ar plasa automat în tagma acelora care nu au perspective de a intra în „societate". Pentru a avea şansa unei căsătorii cât mai reuşite, femeile trebuie să pară inaccesibile căci "there's no fun in winning a thing unless you play for it" (Thackeray [1847-1848] 2001: 108, 114, 187, 210, 248, 401).

Limbajul sărac, adesea incorect al lui Rawdon şi preocupările acestuia, care se reduc la bani, jocuri de noroc şi curse de cai, reprezintă indiciile pe baza cărora domnişoara Crawley o identifică pe Rebecca drept autorul real al unei scrisori, în care nepotul îşi justifică căsătoria cu Rebecca şi îşi exprimă sentimentele eterne de afecţiune faţă de mătuşa care l-a dezmoştenit. Rebecca îi dictează lui Rawdon fraze scurte şi vioaie, astfel încât bătrâna să nu-i recunoască stilul, însă lipsa greşelilor de gramatică, deci, în acest caz, respectarea *legii modalităţii*, declanşează inferenţe neintenţionate, pe care Enunţiatarul le descifrează cu ajutorul informaţiilor pe care le deţine: "Don't you see that Rawdon never wrote a word of it? He never wrote me without asking for money in his life, and all his letters were full of bad spelling, and dashes, and bad grammar. It is that little serpent of a governess who rules him" (Thackeray [1847-1848] 2001: 234).

În mod similar, naratorul, cunoscând adevăratele intenţii ale Rebeccăi, descifrează inferenţele care rezultă din regizarea unor acte de limbaj valorizante, referitoare la vitejia lui Jos Sedley :"'You men can bear anything'; 'Own now that you were going to join the army'"; "This speech might be interpreted, 'My dear sir, should an accident befall the army, and a retreat be necessary, you have a very comfortable carriage in which I propose to take a seat'". Jos Sedley este însă incapabil să recunoască disimularea, ba chiar se simte măgulit de complimentele pe care crede că i le face Rebecca ("he felt flattered at the idea Rebecca expressed of his courage") (Thackeray [1847-1848] 2001: 284).

Uneori, personajele combină comportamentul comunicativ de „ranforsare" (complimente, încurajări) cu strategii bazate pe indirecţie şi implicit, cu scopul de a dirija mişcările conversaţionale în direcţia dorită. Dobbin, profitând de speranţele lui Jane Osborne de a o cere de soţie, îşi flatează interlocutoarea, atât prin complimente directe ("[…] I think anybody could dance with you, Miss Osborne, who dance so well"), cât şi prin acte valorizante indirecte, performate cu ajutorul unor întrebări ("'Ought a man to give up the woman he loved, just when misfortune befell her?' Dobbin said, holding out his hand. 'Dear Miss Osborne, is this the counsel I hear from you? […] Would a man, think you, give you up if you were poor?'"). Enunţiatorul nu urmăreşte

să obţină informaţii ca urmare a unui răspuns al Enunţiatarului, ci să influenţeze indirect opiniile, atitudinile sau acţiunile acestuia. Obiectivul lui Dobbin este acela de a atenua impactul veştii pe care le-o aduce, anume că, în ciuda dorinţei familiei Osborne, George şi Amelia s-au căsătorit, precum şi de a găsi aliaţi care să susţină cauza celor doi.

Mai cu seamă personajele feminine recurg la strategii de pregătire a interlocutorului, pentru a-i putea da acestuia veşti proaste. După îmbrăţişările şi complimentele iniţiale urmează conversaţia fatică, întrebările pregătitoare şi, în final, informaţiile, oferite însă indirect, prin subînţelesuri: "Who has not admired the artifices and delicate approaches with which women 'prepare' their friends for bad news?" (Thackeray [1847-1848] 2001: 146, 204, 205, 206).

## 4.4. ÎN LOC DE CONCLUZII

1. Termenul de *victorianism* desemnează nu numai o perioadă istorică îndelungată, ci şi un fenomen social şi cultural. Perioada cuprinsă între anii 1832-1901 este una a contrastelor pe toate planurile şi a conflictelor dintre tradiţie şi inovaţie. Cu toate că descoperirile ştiinţifice şi evoluţia culturală încep treptat să-şi pună amprenta asupra mentalităţilor şi stilurilor de viaţă ale oamenilor, în direcţia transformării şi a emancipării, valorile asociate cu rezerva şi sobrietatea în comportament, cu disciplina, seriozitatea şi respectarea convenienţelor ocupă un loc central în viaţa de zi cu zi a victorienilor, mai ales pentru societatea înaltă şi pentru clasa de mijloc, aceasta din urmă cunoscând în perioada victoriană o dezvoltare fără precedent. Materialismul, discrepanţele sociale, rigiditatea asociată cu ipocrizia au făcut însă obiectul criticilor unor observatori sociali, adesea scriitori sau artişti.

Preocupat să redea o imagine cât mai exactă a societăţii şi, în acelaşi timp, să-şi sensibilizeze publicul, William Makepeace Thackeray, reprezentant de seamă al realismului critic englez, este, aşa cum afirmă Charlote Brontë în „Prefaţa" la cea de-a doua ediţie a romanului *Jane Eyre* (1847), "[…] the first social regenerator of the day – as the very master of that working corps who would restore to rectitude the warped system of things."

2. Cel de-al doilea capitol abordează, din perspectivă pragmatică, strategiile narative din romanul lui Thackeray:

a. În *Vanity Fair*, roman realist de moravuri, naratorul omniscient îşi asumă, pe lângă funcţiile obligatorii de *reprezentare* şi *control*, şi alte funcţii (*modalizantă*, *evaluativă*, *interpretativă* şi, uneori, chiar *funcţia de acţiune* etc., *cf.* Lintvelt [1981] 1994, *supra* 1.6.) care, deşi sunt opţionale, îi permit să ocupe

o poziţie privilegiată în discurs. Naratorul este, pe rând, Director al Reprezentaţiei, povestitor, partener de dialog, observator, reporter sau participant la evenimentele narate. Pornind de aici, am arătat că, deşi roman auctorial, cu narator omniscient, *Vanity Fair* anticipează strategiile prozei moderne, prin aceea că *vocea* naratorului se divizează oferind *puncte de vedere* şi *perspective* multiple asupra evenimentelor. Alteori, naratorul devine comentator al propriei naraţiuni şi, în acelaşi timp, critic al altor forme narative (romanul idilic, sentimental). Multiplicarea *vocilor* care îşi asumă actul narativ are drept corespondent în plan lingvistic alternanţa deicticelor personale şi a verbului folosit în naraţiune între persoana I singular, persoana I plural şi persoana a III-a singular.

b. Asumarea responsabilităţii enunţiative, distanţarea naratorului faţă de *punctele de vedere* ale altor Enunţiatori sunt operaţii care oferă indicii importante cu privire la atitudinea acestuia faţă de mentalităţile lumii proiectate în text. Pe lângă operaţia de deictizare, în *Vanity Fair* predomină modalizatorii şi formulele modalizatoare de certitudine, modalizatorii de opinie, construcţiile evaluative, actele de limbaj reprezentative (directe şi indirecte), prin care naratorul îşi exprimă credinţa cu privire la lume, la „istorie" sau personaje, precum şi actele de limbaj expresive (cel mai adesea, enunţuri cu sintaxă exclamativă) care reflectă sentimente sau stări psihologice. Distanţarea enunţiativă se realizează atât prin *eterogenitate marcată* (ghilimele, discurs direct, discurs indirect, comentarii explicative marcate sau nemarcate grafic, mărci evidenţiale citaţionale), cât şi printr-o serie de fenomene de *eterogenitate nemarcată* (discurs indirect liber, aluzie), acestea din urmă fiind, frecvent, asociate cu *ironia ca menţiune în ecou* (*cf.* Authier-Revuz 1984; Sperber & Wilson [1978] 2001). Atitudinea critică sau ironică a naratorului se manifestă, de asemenea, prin *simularea forţei ilocuţionare* a unor acte de limbaj (*cf.* Grice [1975, 1978] 2001): aserţiuni, negaţii, întrebări, sfaturi etc.

c. Dimensiunea dialogică, plasată la nivelul de adâncime al textului, se reflectă la nivelul de suprafaţă prin prezenţa unei multitudini de procedee lingvistice şi mărci ale vorbirii adresate care apropie discursul de comunicarea verbală orală: conectori pragmatici cu puternică funcţionalitate fatică, de menţinere a contactului cu naratorul; enunţuri care exprimă ideea de confesiune; mişcări conversaţionale de sprijinire a actului comunicativ sau de flatare a interlocutorului; acte de limbaj reprezentative cu rol explicativ sau justificativ; acte de limbaj directive care sunt fie sfaturi, îndemnuri, sugestii, întrebări adresate naratorilor, fie instrucţiuni de lectură; acte de limbaj comisive, cel mai adesea angajamente cu rol anticipativ etc. Mizând pe competenţa enciclopedică şi culturală a naratorilor, precum şi pe capacitatea acestora de a deriva semnificaţii implicite, naratorul face apel la acte de limbaj indirecte care conţin aluzii culturale, literare sau trimit la anumite tabuuri sociale. Pe de altă parte, în romanul

lui Thackeray, dialogismul se manifestă şi prin intervenţia în text a mai multor naratori care formulează întrebări sau îşi exprimă opinii cu privire la istoria narată.

3. Ultimul capitol de analiză se opreşte asupra conversaţiilor dintre personaje. Enumerăm mai jos cele mai importante rezultate:

a. Subiectele predilecte de conversaţie ale personajelor scot în evidenţă aspiraţiile acestora, care au la bază interesul bănesc, ascensiunea şi recunoaşterea socială. Evenimentele şi reuniunile mondene reprezintă nu numai o modalitate de petrecere a timpului liber sau de socializare, ci şi mijlocul care le permite părinţilor să efectueze adevărate tranzacţii matrimoniale pentru copiii lor, mai ales pentru fete, care le încredinţează mamelor „afacerea de a vâna bărbaţi". În cadrul acestor întruniri se respectă reguli stricte de etichetă, se vorbeşte poliglot, cu toate că adesea incorect, şi sunt abordate subiecte de conversaţie fatice, precum starea vremii sau noutăţile de senzaţie. Temele de conversaţie „sigure", indirecţia şi strategia de a evita situaţiile „delicate" au drept scop principal dorinţa de a menţine aparenţa respectabilităţii interlocutorilor. Însă ierarhizarea şi competiţia, dorinţa de a câştiga simpatia interlocutorului sau a grupului din care fac parte, aceea de a leza *faţa negativă* a rivalilor sau, pur şi simplu, de a întreţine o conversaţie face ca bârfa să fie o constantă în interacţiunile verbale dintre personaje, în spaţiul privat şi semiprivat. De cele mai multe ori, servitorii sunt aceia care pun în funcţiune mecanismul polifonic al bârfei. *Participanţi neratificaţi* la schimburile verbale dintre stăpânii lor, servitorii îşi însuşesc informaţii şi le transmit şi altora, însă nu înainte de a obţine „jurământul tăcerii", aşa cum menţionează ironic naratorul.

De notat că în ceea ce priveşte o serie de fenomene discursive precum bârfa şi lamentaţia nu există o repartizare preferenţială pe sexe, acestea depinzând mai degrabă de trăsăturile individuale ale fiecărui personaj în parte. Cu toate acestea, naratorul exprimă o atitudine critică sau ironică faţă de o serie de caracteristici pe care le indică drept specifice pentru discursul mai multor personaje feminine (sentimentalism excesiv, cantitate exagerată de informaţii sau de mijloace indirecte de exprimare) sau masculine (trivialitate şi/sau incorectitudine gramaticală, emfază).

b. Adresarea, interpelarea sau desemnarea interlocutorului sunt asociate, de cele mai multe ori, cu politeţea negativă, a menţinerii distanţelor, atât în situaţii de interacţiune caracterizate prin inegalitate de putere, cât şi în contexte de comunicare pe axa orizontală (mai ales în interacţiunile conflictuale). Adresarea deferentă, emfaza este însă asociată cu o serie de acte de limbaj din categoria *Face Flattering Acts* şi cu diminuarea propriei importanţe, ori de câte ori personajele urmăresc să obţină adeziunea unui interlocutor de rang superior. De remarcat că, odată cu regresul social al acestuia, alegerile discursive

ale interlocutorilor capătă note ironice sau peiorative. În relaţia asimetrică a dominării predomină adresarea prin prenume şi actele de limbaj directive, neatenuate, cu toate că, uneori, în schimbul unor servicii, superiorii se arată binevoitori faţă de cei plasaţi în poziţii de inferioritate. Pe axa orizontală, hiperbolizarea aprecierii, o strategie prin care anumite personaje îşi amplifică sentimentele de afecţiune pentru a-şi atinge anumite scopuri, reflectă ipocrizie şi falsitate. O serie de apelative construite antitetic, prin antifrază sau diminutivizare (*my stupid love, my monster, mon pauvre cher petit*) relevă dispreţ şi superficialitate în funcţionarea relaţiilor afective.

c. Comportamentul personajelor este, cel mai adesea, coordonat astfel încât aceştia să-şi contureze o *faţadă pozitivă*, asociată cu bunăstarea materială şi cu o poziţie socială cât mai înaltă. *Gestionarea impresiilor* se realizează prin *performări* considerate a fi adecvate sau conforme cu imaginea care se doreşte a fi proiectată (limitarea contactului cu personaje din categorii sociale inferioare sau considerate a fi indezirabile şi căutarea legăturilor cu personaje din societatea înaltă), prin etalarea unor simboluri de statut, indiferent dacă acestea corespund sau nu cu realitatea (bogăţie, educaţie aleasă) şi cu ajutorul unor mijloace care servesc scopurilor propuse (presa, reuniunile mondene). Limbajul constituie, de asemenea, un indice important care contribuie la stabilirea gradului de „respectabilitate". Personajele, mai ales cele feminine, fac apel la un „limbaj virtuos", vorbesc franţuzeşte, îşi orientează şi îşi controlează discursul astfel încât să respecte exigenţele impuse de societate. Se remarcă strategiile de menajare a *feţei pozitive* personale şi a celuilalt, apelul la politeţea negativă, la indirecţie şi implicit. Analiza relevă însă şi alte aspecte asociate cu indirecţia şi cu manipularea semnificaţiilor implicite. Cu scopul de a-şi negocia cât mai favorabil imaginea publică şi de a-şi atinge anumite scopuri, unele personaje dirijează aspectele presupuse a fi nedirijabile, lezează *faţa pozitivă* a interlocutorilor prin ironie şi aluzie sau prin *Face Threatening Acts*, numai pentru a face ulterior apel la *acte reparatoare* care să-i pună într-o lumină favorabilă, vehiculează subînţelesuri pentru a-şi exprima complicitatea, folosesc aluzii sau implicaturi preconstruite care reflectă stereotipuri, prejudecăţi sau tabuuri, combină comportamentul comunicativ de ranforsare cu strategii ale indirecţiei cu scopul de a dirija mişcările conversaţionale în direcţia dorită etc.

# 5. LIMBAJ ŞI MENTALITĂŢI ÎN ROMANELE LUI JOHN GALSWORTHY

## 5.1. CONTEXTUL SOCIOCULTURAL – VICTORIANISM ŞI MODERNITATE

Anul 1901 reprezintă un punct de cotitură în istoria Marii Britanii. Moartea reginei Victoria şi încoronarea regelui Edward al VII-lea urmat, în 1910, de George al V-lea, încheie o epocă şi începe o alta, traversată de transformări şi progres în domenii variate, cu implicaţii importante pentru stilurile de viaţă şi mentalităţile britanicilor. Însă secolul al XX-lea este şi o perioadă a instabilităţii, a suişurilor şi coborâşurilor, nu numai în spaţiul britanic, ci şi la nivel global, prin adâncirea contradicţiilor dintre marile puteri. Cele două războaie mondiale, mutaţiile politice şi economice bine cunoscute, asupra cărora nu ne oprim aici, vor determina, de asemenea, schimbări profunde atât în plan social, cât şi în cel al mentalului colectiv.

La sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului trecut, tendinţa generală a societăţii britanice este aceea de a condamna „compromisul victorian" şi de a introduce noi valori care, în linii generale, se traduc printr-o mai mare mobilitate socială, prin libertate de acţiune, de gândire şi expresie, ceea ce îl determină pe André Maurois ([1937] 2006: 633) să afirme că „Victorianismul murise înaintea Victoriei". Cu toate că o parte din aristocraţie şi din înalta burghezie britanică continuă să urmeze preceptele morale şi valorile victoriene, se renunţă, în general, la rezervă şi gravitate în comportament, etalându-se în schimb extravaganţa şi excesul. Dacă în epoca edwardiană acest tip de emancipare se reflectă cu predilecţie în stilurile de viaţă ale înaltei societăţii, în perioada dintre cele două războaie mondiale, tinerii, indiferent de categoria socială din care fac parte, sunt aceia care dau glas necesităţii de a depăşi reticenţele sociale, de sex sau clasă. Adrian Bingham (2004: 47) notează: "Rarely, if ever, can there have been such a widespread feeling that society was entering into a new era as after the First World War".

Opera lui John Galsworthy, cunoscut şi sub pseudonimul de John Sinjohn, însumează un număr impresionant de romane, schiţe, nuvele, studii şi eseuri[47].

[47] Printre cele mai importante scrieri ale autorului se numără: *Villa Rubein* 1900, *The Country House* 1907, *The Patrician* 1911, *The Inn of Tranquillity* 1912, *Beyond* 1917, *A Family Man*,

Pentru autorul englez, succesul literar vine odată cu publicarea, în 1904, a romanului *The Island of Pharisees* şi culminează în 1932 când, pentru ciclul *The Forsyte Saga*, i se acordă Premiul Nobel pentru Literatură, distincţie care încununează o muncă de aproximativ 25 de ani. Nu numai creaţia literară a scriitorului englez se bucură de succes, ci şi activitatea sa din poziţia de prim preşedinte al asociaţiei internaţionale a scriitorilor pe care o înfiinţează, în 1921, împreună cu Catherine Amy Dawson Scott şi care funcţionează până astăzi sub denumirea de Clubul P.E.N.[48] (Poets, Essayists and Novelists).

Cele trei trilogii asupra cărora ne oprim în lucrarea de faţă, *The Forsyte Saga* (1906-1921): *The Man of Property*, *In Chancery*, *To Let*; *A Modern Comedy* (1924-1928): *The White Monkey*, *The Silver Spoon*, *Swan Song* şi *End of the Chapter* (1931-1933): *Maid in Waiting*, *Flowering Wilderness*, *Over the River*[49] continuă tehnica şi tipul de construcţie specifice romanului victorian

---

1922, *The Roof*, 1929; *A Lost Dog* 1907, *A Commentary* 1908; *Five Tales* 1918; *The Silver Box* 1906, *Justice* 1910, *Loyalties* 1920, *Six Short Plays* 1921; *A Justification for the Censorship of Plays* 1909; *Vague Thoughts on Art* 1911; *Quality* 1912; *Two Essays on Conrad*, 1930 ş.a.

[48] Într-un congres din 1927, Galsworthy formulează rezoluţiile Clubului P.E.N. astfel: "Literature knows no frontiers and must remain common currency among people in spite of political or international upheavals"; "In all circumstances, and particularly in time of war, works of art, the patrimony of humanity at large, should be left untouched by national or political passion"; "Members of PEN should at all times use what influence they have in favour of good understanding and mutual respect between nations; they pledge themselves to do their utmost to dispel race, class, and national hatreds, and to champion the ideal of one humanity living in peace in one world" (*cf.* www.pen.org).

[49] Succesul pe care seria *The Forsyte Saga* l-a avut în rândul cititorilor este contrabalansat de critici din partea unor scriitori precum Virginia Woolf, D.H. Lawrence sau George Orwell, acesta din urmă parodiind romanele lui Galsworthy în scrierea sa *Keep the Aspidistra Flying* (1936). Într-o scrisoare adresată lui Edward Garnett, Galsworthy afirmă însă că: "My strength – if any – lies in writing to a polemical strain through character" (apud Marrot 1935: 175). În *Vague Thoughts on Art* ([1911] 2008: 200-219), reflectând la ceea ce reprezintă arta şi artistul şi la contradicţiile dintre diferitele curente artistice, Galsworthy afirmă: "[…] Life is very multiple; full of 'movements', 'facts', and 'news'; with the limelight terribly turned on – and all this is adverse to the artist [...]. It is an age of stir and change, a season of new wine and old bottles. Yet, assuredly, in spite of breakages and waste, a wine worth the drinking is all the time being made [...]. The seeing of things as they really are – the seeing of a proportion veiled from other eyes (together with the power of expression), is what makes a man an artist. What makes him a great artist is a high fervour of spirit, which produces a superlative, instead of a comparative, clarity of vision [...]. He is but a poor philosopher who holds a view so narrow as to exclude forms not to his personal taste. No realist can love romantic Art so much as he loves his own, but when that Art fulfils the laws of its peculiar being, if he would be no blind partisan, he must admit it. The romanticist will never be amused by realism, but let him not for that reason be so parochial as to think that realism, when it achieves vitality, is not Art. For what is Art but the perfected expression of self in contact with the world; and whether that self be of enlightening, or of fairy-telling temperament, is of no moment whatsoever. The tossing of abuse from realist to romanticist and back is but the sword-play of two one-eyed men with their blind side turned toward each other. Shall not each attempt be judged on its own merits? If found not shoddy, faked, or forced, but true to itself, true to its

şi cronicilor masive, în genul lui Balzac, Tolstoi, Zola sau Thomas Mann. John Galsworthy se plasează astfel în opoziţie cu literatura modernistă, aflată în căutare de noi forme care să exprime noi experienţe.

În *The Forsyte Saga* (1906-1921) şi *A Modern Comedy* (1924-1928), John Galsworthy oferă o imagine fidelă, redată în spirit realist, a înaltei burghezii engleze de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi a declinului acesteia odată cu începutul de secol XX.

Personajul principal este colectiv, familia Forsyte, legătura dintre membrii familiei fiind nu atât una de sânge, cât una impusă de interese, de mentalităţi şi stiluri de viaţă. Dacă Soames întruchipează, într-o formă nediluată, instinctul de proprietate materializat în atitudini şi acţiuni pe care le exercită nediferenţiat atât asupra bunurilor materiale, cât şi asupra fiinţelor umane, la polul opus, vărul său Jolyon iese în evidenţă prin îndepărtarea de caracteristicile specifice familiei sale. În ciuda diferenţelor mai mari sau mai mici dintre personaje, un Forsyte este un tip uman care se ghidează după anumite concepţii de viaţă, depăşind astfel cadrul strict al familiei cu acelaşi nume: "A Forsyte […] is not an uncommon animal. There are hundreds […] out there in the streets; you meet them wherever you go! […] A Forsyte takes a practical – one might say a common-sense – view of things, and a practical view of things is based fundamentally on a sense of property. A Forsyte […] never gives himself away".

Regulile pe care le respectă „tipul Forsyte" sunt rezumate de către narator astfel: "Do not offend the susceptibilities of Society; do not offend the susceptibilities of the Church. To avoid offending these is worth the sacrifice of any private feeling. The advantages of the stable home are visible, tangible, so many pieces of property […]" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 156, 157, 160).

Pentru a studia atât unitatea, cât şi diversitatea caracterologică a trei generaţii de personaje, autorul le urmăreşte evoluţia pe fundalul general al unei epoci care "[…] had gilded individual liberty so that if a man had money, he was free in law and fact, and if he had not money he was free in law and not in fact. An era which canonised hypocrisy, so that to seem to be respectable was to be. A great Age, whose transmuting influence nothing had escaped save the nature of man and the nature of the Universe" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 480).

Pentru înalta societate, din care familia Forsyte face parte, viaţa de zi cu zi înseamnă bogăţie, mese în familie, petreceri, reuniuni la club, plimbări în parc, pe stradă, vacanţe la mare sau în străinătate. Pe de altă parte, sobrietatea veştmintelor şi a interioarelor, eleganţa în maniere, rezerva în comportament

---

conceiving mood, and fair-proportioned part to whole; so that it lives – then, realistic or romantic, in the name of Fairness let it pass! ".

şi exprimare sunt garanţii ale succesului în plan social şi semne de distincţie, "the highest praise in the Forsyte vocabulary". Tradiţiile sunt întotdeauna respectate cu sfinţenie, de la friptura de berbec şi vinul de Madera care nu trebuie să lipsească de pe masa niciunui Forsyte, până la a privi tot ceea ce nu este englezesc ca fiind primejdios, dacă nu chiar ca pe o „dovadă de proastă creştere". Un alt obicei care se respectă în familie este acela de a achiziţiona obiecte de artă, nu întotdeauna din pasiune pentru pictură sau sculptură, cât, cel mai adesea, pentru valoarea materială pe care o reprezintă (Galsworthy [1906-1921] 2001: 16, 37, 622).

Unele personaje se raportează la scrierile vremii sau la piese de teatru pentru a face previziuni sau pentru a putea da o definiţie unor evenimente legate de viaţa personală. Astfel, pentru bătrânul Jolyon este inexplicabil faptul că fiul său Jolyon, care şi-a părăsit soţia pentru o altă femeie, nu e pierdut, aşa cum se întâmplă, în astfel de cazuri, în toate romanele, predicile şi piesele de teatru pe care le-a citit, auzit sau văzut vreodată. În mod similar, Soames influenţat de clişeele din romanele pe care le citeşte, se încurajează la gândul că bărbatul cucereşte întotdeauna inima soţiei sale şi o duce pe Irene la teatru, alegând anume piesele care prezintă probleme conjugale şi au în centru un tip de bărbat „la modă", puternic, aspru, serios care, datorită acestor calităţi, biruie în final (Galsworthy [1906-1921] 2001: 24, 37, 51).

În faţa transformărilor inevitabile dictate de modă, de evoluţia societăţii şi de schimbarea în mentalităţi, bătrânii Forsyte manifestă o atitudine de rezistenţă, uneori chiar de consternare. Bătrânul Jolyon caracterizează operele lui Wagner drept "a new-fangled German pantomime" şi consideră că publicul contemporan lui se mulţumeşte cu prea puţin. Pentru că e sentimentală, sonata pentru vioară pe o compune Francie îi îngrijorează pe toţi cei din neamul Forsyte, în vreme ce perspectiva unui divorţ în familie, ideile liberale ale lui June, actele de caritate pe care aceasta le face, moda considerată a nu fi „cumsecade" sau afirmaţii precum aceea a Euphemiei, că "[…] people have a right to their own bodies, even when they're dead", îi scandalizează de-a dreptul (Galsworthy [1906-1921] 2001: 22, 132, 294).

Personajele din cea de-a doua generaţie respectă încă, în bună măsură, tradiţiile şi nu deviază mult de la concepţiile de viaţă moştenite de la părinţi şi bunici, însă copiii lor, cea de-a treia generaţie Forsyte, ascund cu mult mai bine amprenta familiei în spatele unor viziuni moderne, al emancipării şi entuziasmului vârstei. Dacă bătrânii au „cultul banilor", pentru Val Dartie, de exemplu, "Money's only fit to spend", idealul său fiind acela de a deveni un „dandy" şi un „sportsman". Atât Val, cât şi vărul său Jolly se alătură unor cluburi studenţeşti care au ca deviză următoarele: "We defy you to bore us. Life isn't half long enough, and we're going to talk faster and more crisply, do more and

know more, and dwell less on any subject than you can possibly imagine. We are 'the best' – made of wire and whipcord"; "We defy you to interest or excite us. We have had every sensation, or if we haven't, we pretend we have. We are so exhausted with living that no hours are too small for us. We will lose our shirts with equanimity. We have flown fast and are past everything. All is cigarette smoke" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 373).

Schimbarea la nivelul mentalităţilor şi al stilurilor de viaţă este şi mai evidentă în *A Modern Comedy*. Trilogia aduce în prim-plan destinul lui Fleur şi preocupările acesteia de a „face atmosferă" în saloanele mondene pe care le organizează. Dacă, după vechea înţelepciune care, afirmă naratorul, a consolidat în secolul al nouăsprezecelea bogăţia britanică, omul trebuie să nu-şi asume riscuri şi „să-şi vadă de treburile sale"; pentru tinerii din societatea aleasă de după Primul Război Mondial, scopul principal este acela de a-şi trăi viaţa înlăturând scrupulele demodate şi căutând senzaţiile care, indiferent de natura lor, sunt "the thing", singurul lucru care merită experimentat. Prin urmare, majoritatea tinerilor îşi ghidează viaţa după motto-ul "Live dangerously" şi, aşa cum afirmă Fleur, renunţă să dezlege enigma vieţii, căutând în schimb să petreacă cât mai bine, căci „nimic nu durează": "Life! Oh! well, we know it's supposed to be a riddle, but we've given it up. We just want to have a good time because we don't believe anything can last. But I don't think we know how to have it. We just fly on, and hope for it […]" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 75, 82, 151, 366).

Tinerii sunt consumatori de artă expresionistă şi de literatură modernă. Compun şi citesc versuri albe şi romane care, sub influenţa psihanalizei, vorbesc despre viaţa interioară a autorului. Procesul dintre Marjorie Ferrar şi Fleur se transformă, într-o oarecare măsură, într-o dispută grefată pe opoziţia dintre un anumit tip de literatură şi moralitate. Soames caută dovezi compromiţătoare împotriva lui Marjorie şi le găseşte în biblioteca acesteia, în pasajele erotice din romanul Cathar, una dintre cărţile de literatură „avansată" pe care le citesc oamenii „moderni". Parcurgând romanul, Soames constată că "If women were reading this sort of thing, then there really was no distinction between men and women nowadays" şi se întreabă cum este posibil ca autorul şi editorul cărţii să se afle încă în libertate. Se hotărăşte astfel să facă demersuri în presă şi în justiţie împotriva cărţii şi, implicit, a tinerilor care, în opinia sa, îi consideră drept „prostănaci" sau „naivi" pe toţi aceia care nu le împărtăşesc concepţiile. De partea cealaltă, apărătorii cărţii afirmă că pretenţia ca literatura „să poarte lenjerie de flanelă" e o prostie, că romanul în discuţie este, fără îndoială, literatură şi îşi exprimă regretul că mai există încă oameni care consideră că literatura ar avea vreo contingenţă cu morala: "The work must be approached aesthetically or not at all. Art was Art, and morality was morality, and never the twain could,

would, or should meet. It was monstrous that a work of this sort should have to appear with a foreign imprint. When would England recognize genius when she saw it?" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 409, 431, 432).

Nu puţine sunt pasajele care descriu felul în care Soames, trecut acum de vârsta tinereţii, percepe lumea care se transformă sub ochii lui. Personajul încearcă adesea să descopere motivele care stau la baza schimbării. Să fie aceasta cauzată de faptul că oamenii şi-au pierdut credinţa şi că îşi satisfac mult prea repede curiozitatea, de hrană, de transformări la nivel mental, de anumite procese care se petrec la nivelul subconştientului, aşa cum afirmă noile teorii, sau de tehnologie şi de viteza cu care se mişcă totul?: "What […] was the reason of the change – if change there really were? Even if Heaven and Hell had gone, they couldn't be the reason; none of his uncles had believed in either, and yet had all made fortunes, and all had families, except Timothy and Swithin […]. And suddenly it was revealed to Soames. They talked too much – too much and too fast! They got to the end of interest in this and that and the other. They ate life and threw away the rind […]. Was it diet? […] No! He didn't think it could be diet. Besides – Mind. Where were the minds now that equalled the Victorians? […] There was a thing they called psycho-analysis, which so far as he could understand attributed people's action not to what they ate at breakfast, or the leg they got out of bed with, as in the good old days, but to some shock they had received in the remote past and entirely forgotten. The subconscious mind! Fads! Fads and microbes! The fact was this generation had no digestion […]. 'Machines!' thought Soames. 'That's it – I shouldn't wonder!' How could you believe in anything when everything was going round so fast?" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 98, 99).

Trilogia *End of the Chapter* urmăreşte destinul lui Dinny Cherrell, rudă prin alianţă cu urmaşii familiei Forsyte, precum şi declinul familiei sale, o familie cu rădăcini aristocratice şi tradiţii mai vechi decât acelea ale familiei Forsyte. Cele trei romane, *Maid in Waiting* (1931), *Flowering Wilderness* (1932) şi *Over the River* (1933), acesta din urmă publicat postum, redau aspecte de viaţă socială, atmosfera care caracterizează Anglia anilor '30 ai secolului trecut şi aduc în prim-plan o serie de probleme legate de raporturile dintre vechi şi nou, identitate – alteritate – universalitate, bărbaţi şi femei, dragoste, căsătorie şi divorţ etc.

Perioada pe fundalul căreia se proiectează acţiunea celor trei romane este descrisă de narator drept, o perioadă în care "[…] doubt obscured everything and the temptation to sneer at caste and tradition was irresistible". Sub semnul îndoielii stau nu numai credinţa, tradiţia, valorile şi stilurile de viaţă care au predominat în epocile anterioare, ci şi acelea ale lumii contemporane. În acest sens, reflecţiile din jurnalul lui Hubert Cherrell, referitoare la noua filosofie

de viaţă care promovează acceptarea zădărniciei şi încurajează un stil de viaţă care să urmeze dictonul latin „carpe diem", sunt grăitoare: "Here's a sentence in a book I'm reading: 'We belong, of course, to a generation that's seen through things, seen how futile everything is, and had the courage to accept futility, and say to ourselves: There's nothing for it but to enjoy ourselves as best we can.' Well, I suppose that's my generation […]; […] this new philosophy of 'having the courage to accept futility and grab a good time' is simply a shallow bit of thinking; all the same, it seemed quite plausible when I read it" (Galsworthy [1931] 2007: 152, 297, 298).

Trilogia *End of the Chapter* se încheie cu scrisoarea lui Adrian Cherrell către soţia sa, în care personajul vorbeşte despre greşeala pe care, în opinia sa, o face noua generaţie încercând să schimbe vechea ordine din temelii, distrugând astfel nu numai erorile acesteia, ci şi tot ceea ce merită să fie conservat: "Everything's changing, and has got to change, no doubt, and how to save the old that's worth saving, whether in landscape, houses, manners, institutions, or human types, is one of our greatest problems, and the one that we bother least about. We save our works of art, our old furniture, we have our cult – and a strong one – of 'antiques,' and not even the most go-ahead modern thought objects to that. Why not the same throughout our social life? 'The old order changeth'– yes, but we ought to be able to preserve beauty and dignity, and the sense of service, and manners – things that have come very slowly, and can be made to vanish very fast if we aren't set on preserving them somehow" (Galsworthy [1933] 2007: 301, 302).

Cu toate că i s-au adus uneori reproşuri referitoare la accentele de nostalgie cu care priveşte înspre trecut, în cele trei trilogii, Galsworthy pune faţă în faţă două lumi şi, aşa cum observă Tracy Hargreaves (2011: 148), reuşeşte, prin aceasta, să stabilească "[…] a dialogue between late nineteenth – and twentieth century sensibilities, morality and taste […] describing them […] as 'an intimate incarnation of the disturbance that Beauty effects in the lives of men'".

## 5.2. STRATEGII NARATIVE ÎN ROMANELE LUI JOHN GALSWORTHY – O ABORDARE PRAGMATICĂ

### 5.2.1. Vocea auctorială şi statutul naratorului

În cele trei trilogii, *vocea* naratorului omniscient reprezintă sursa enunţiativă care îşi asumă prezentarea universului ficţional. Pentru tipul narativ auctorial, în care se încadrează şi romanele scriitorului englez, semnificativ este

faptul că naratorul, deşi absent din istoria pe care o povesteşte, îşi face simţită prezenţa prin intervenţii semnificative, în care se pronunţă cu privire la evenimentele narate şi aduce, în acelaşi timp, informaţii referitoare la viaţa interioară a personajelor.

Dacă în romanele cu narator omniscient pe care le-am analizat în capitolele anterioare *vocea* naratorilor domină întreg romanul afirmând frecvent „eu" sau „noi", ceea ce, în termenii lui Norman Friedman (1967: 119-123), reprezintă cea mai importantă trăsătură a *omniscienţei editoriale*, discursul naratorului din romanele lui Galsworthy se încadrează într-un tipar care, după Friedman, indică o *omniscienţă neutră*[50]: „[…] autorul vorbeşte impersonal, la persoana a III-a […] fapt care nu implică totuşi absenţa vocii auctoriale". În acest sens, exemplele următoare sunt grăitoare: "On June 15, 1886, about four of the afternoon, *the observer* who chanced to be present at the house of old Jolyon Forsyte in Stanhope Gate, might have seen […]"; "After writing to Bosinney in *the terms that have already been chronicled*" (Galsworthy ([1906-1921] 2001: 3, 177).

Absenţa din discursul naratorului a deicticelor personale de persoana I singular şi plural are drept corespondent lipsa unui *cititor invocat* (*cf.* Maingueneau [2005] 2007: 48). Naratarul rămâne însă implicit prin însăşi enunţarea textului şi prin alte indicii ale dimensiunii dialogice plasate la nivelul de suprafaţă (*cf. infra*, 5.2.3).

De notat că în „Prefaţa" la ediţia din 1922 a romanului *The Man of Property*, semnată de John Galsworthy, asumată deci sub nume propriu de autor, mijloacele impersonale de expresie alternează cu forme de plural inclusiv şi cu referiri directe la cititori: "[…] *we* may be sure that tribal instinct was even then the prime force"; "*So many people* have written and claimed that their families were the originals of the Forsytes that *one* has been almost encouraged *to believe* in the typicality of an imagined species"; "[…] *we* see now that *we have but jumped out* of a frying-pan into a fire"; "The figure of Irene, never, as *the reader* may possibly have observed […]"; "*One* has noticed that *readers*, as they wade on through the salt waters of the Saga, are inclined more and more to pity Soames, and to think that in doing so they are in revolt against the mood of his *creator*. Far from it! *He*, too, pities Soames […]".

„Prefaţa", redactată după publicarea trilogiei *The Forsyte Saga* (1906-1921), este mai degrabă o postfaţă, un alt text care, revenind asupra naraţiunii, operează reajustări, oferă sugestii de interpretare şi răspunsuri la întrebările unui cititor, de data aceasta un *cititor invocat*. *Vocea* care explică sau argumentează la nivelul textului şi aceea care se manifestă în „Prefaţă" aparţin unor Enunţiatori

[50] După alţi autori, o *perspectivă externă*, „olimpiană" (*cf.* Leibfried 1970 *apud* Lintvelt [1981] 1999: 149).

diferiţi (narator *vs.* autor „real"), distincţia având, aşa cum reiese din exemplele de mai sus, implicaţii în ceea ce priveşte selecţia unităţilor lingvistice cu funcţie referenţială.

În altă ordine de idei, cu toate că prin omniscienţă romanele lui Galsworthy continuă tradiţia prozei realiste şi se îndepărtează astfel de tehnica *povestirilor homodiegetice* sau *autodiegetice* în care naratorul, cel mai adesea un narator-personaj, spune numai atât cât ştie sau chiar mai puţin (*cf.* Genette 1972), se poate observa totuşi că, aşa cum afirmă Ana-Maria Tupan (2004[51]), scrierile sale nu sunt complet străine de transformările pe care le operează romanul modern. În acest sens, autoarea notează: "The slow yet fluent progress of Galsworthy's yards of writing in *The Forsyte Saga* and *A Modern Comedy* fail to yield the modern epic he had intended, but he cannot be said to miss completely his contemporaries' mutated sense of form. The omniscient narrator tells not only what is inside his characters' minds (apart from their precisely delineated physical lineaments), but also what should have been […]". La Galsworthy, portretul personajului nu se conturează numai cu ajutorul caracteristicilor fizice sau prin prisma acţiunilor, ci include şi elemente care trimit la conştiinţa de sine, la raporturile cu ceilalţi, reprezentând astfel un exerciţiu despre "what he feels towards those with whom he comes in touch and what others feel about him […]".

Pe de altă parte, deşi, în general, naratorul ocupă poziţia centrală şi oferă lămuriri asupra nucleului de evenimente, uneori, cu scopul de a păstra anumite secrete (cum ar fi natura relaţiei dintre Irene şi Bosinney), renunţă la tehnica rezumatului (*summary*), la omniscienţă şi omniprezenţă, şi lasă loc manifestării mai multor *voci* şi *puncte de vedere*, situaţie în care evenimentele pot fi reconstruite numai cu ajutorul informaţiilor pe care le cunosc şi le oferă personajele. În „Introducerea" la ediţia Oxford Classics (1999) a trilogiei *The Forsyte Saga*, Geoffrey Harvey identifică în textele lui Galsworthy prezenţa strategiei „flexibile" a confruntării mai multor *puncte de vedere*, deasupra cărora se situează „vocea ironică" a naratorului şi notează că: "It is especially after the pivotal death of Aunt Ann that the saga begins to rely increasingly on multiple perspectives, a formal correlative of the family's slow fragmentation".

### 5.2.2. Asumarea responsabilităţii enunţiative. Distanţarea. Punctul de vedere

*Omniscienţa neutră* care, aşa cum am arătat mai sus, caracterizează discursul naratorului se manifestă în plan lingvistic prin absenţa deicticelor

[51] http://ebooks.unibuc.ro/filologie/tupan/thefrontiersofmodernism.htm

personale de persoana I singular/plural şi, ca o consecinţă, prin absenţa modalizatorilor verbali factivi şi nonfactivi, de tipul „a şti", respectiv „a crede". În toate cele trei trilogii, asumarea de către narator a responsabilităţii enunţiative şi exprimarea, prin calificare epistemică „puternică" (*cf.* Halliday 1985; Chiţoran, Cornilescu 1985), a unor *puncte de vedere* cu privire la „istoria" narată, la personaje sau la propriul discurs se realizează însă frecvent prin:

- adverbe de atitudine propoziţională a certitudinii (însoţite uneori de adverbe de durată nelimitată): "That she was one of those women – not too common in the Anglo-Saxon race – born to be loved and to love, who when not loving are not living, had *certainly never ever* occurred to him"; "*Surely* this embodiment of respectability and the sense of property could not wish to bring such a slur on his own sister"; "But, making all allowances, her remark did *undoubtedly* show expansion of the principle of liberty, decentralization and shift in the central point of possession from others to oneself"; "'What? Are you a pro-Boer?' (*undoubtedly* the first use of that expression)"; "Her knowledge of things and people seemed *indeed* precise and decided, if not profound […]"; (Galsworthy [1906-1921] 2001: 41, 294, 360; [1924-1928] 2001: 68; [1931] 2007: 83);
- grupări nominale prepoziţionale cu valoare de adverbe de certitudine: "The philosophic vein in him, *of course*, had always been too liable to crop out of the strata of pure Forsyteism […]"; "[…] Pocket, in the deep sense of that word, *of course*, self-interest as member of definite community"; "He walked towards the Edgware Road, between rows of little houses, all suggesting to him (erroneously *no doubt*, but the prejudices of a Forsyte are sacred) shady histories of some sort or kind"; "But Jon was *by no means* typically modern" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 65, 293, 614; [1924-1928] 2001: 19);

Trebuie spus că, deşi nu am întreprins o analiză cantitativă precisă, putem constata preferinţa naratorului din romanele lui John Galsworthy pentru calificarea epistemică „puternică" realizată prin enunţuri asertive (acte de limbaj reprezentative) care nu conţin, cu necesitate, mijloace lingvistice de tipul celor enumerate mai sus.

Componenta evaluativ-subiectivă a discursului narativ este alcătuită din adjective şi adverbe calificative care reflectă credinţe şi atitudini ale naratorului: "James […] had experienced *the saddest experience of all* – forgetfulness of what it was like to be in love"; "The beginnings and the endings of all human undertakings are *untidy*: the building of a house, the writing of a novel, the demolition of a bridge, and, emitently, the finish of a voyage"; "Mrs. Val Dartie, after twenty years of South Africa, had fallen deeply in love, *fortunately* with something of her own […]"; "He took his wife about with him into a society –

*a queer sort of society*, no doubt […]"; "[…] and at the back (*a great feature*) a little court tiled with jade-green tiles, and surrounded by pink hydrangeas in peacock-blue tubs"; "There had always been something *primitive and cosy* in his attitude towards life […]"; "*Characteristically*, his irritation turned not against Irene but against Soames" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 24, 48, 55, 121; [1924-1928] 2001: 105; [1933] 2007: 8).

Modalizarea epistemică „medie" şi „slabă" (*cf.* Halliday 1985; Chiţoran, Cornilescu 1985), formularea de ipoteze şi raportarea, cu prudenţă, la un conţinut propoziţional se realizează de cele mai multe ori prin:

- adverbe care funcţionează ca modalizatori nonfactivi, de opinie ("Francie, the most free-spirited Forsyte of his generation – except *perhaps* that fellow Jolyon […]"; "But after all, everybody was emancipated now, or said they were – *perhaps not quite* the same thing!") şi, mai frecvent, ca mărci ale inferenţei sau ale unor procese mentale de deducţie ("Originally, *perhaps*, members of some primitive sect, they were now in the natural course of things members of the Church of England […]"; "[…] *Perhaps* they regarded one another as an investment; certainly they were solicitous of each other's welfare, glad of each other's company"; "When she entered a room it was felt that something substantial had come in, which was *probably* the reason of her popularity as a patroness"; "*Perhaps* what really affected them so profoundly was the thought that a Forsyte should have let go her grasp of life"; "Family dinners of the Forsytes observe certain traditions. There are, for instance, no hors d'oeuvres. The reason for this is unknown. Theory among the younger members traces it to the disgraceful price of oysters; it is *more probably* due to a desire to come to the point, to a good practical sense […]"; "Given the reputation of the titled in democratic countries, Hallorsen *probably* thought the worst") (Galsworthy [1906-1921] 2001: 14, 33, 55, 74, 169, 548, 611; ([1931] 2007: 91);
- formule modalizatoare şi construcţii complexe, situate gradual în continuumul probabilitate–incertitudine: "*It is likely enough* that each branch of the Forsyte family made that remark as they drove away […]"; "The exact and immediate cause of this letter cannot, of course, be told, *though it is not improbable that* Bosinney *may have been moved* by some sudden revolt […]"; "*Whether or no* James had cherished hopes of an inheritance, or of something rather distinguished to be found down there, he came back to town in a poor way […]"; "*Nor was it easy to say* which, of admiration, envy, or contempt, was dominant in that remark"; "Educated […] at one of

those establishments which, designed to avoid the evil and contain the good of the Public School system, *may or may not contain* the evil and avoid the good, Jon had left in April perfectly ignorant of what he wanted to become"; "*It may have been* simply the decision to do something – *more possibly* the fact that he was going to look at a house – that gave him relief" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 9, 14, 15, 107, 113, 542).

Pe de altă parte, mijloacele lingvistice care lexicalizează atitudini sunt subsumate forţei ilocuţionare a actelor de limbaj. Aşa cum am menţionat anterior, în discursul naratorului predomină *actele de limbaj reprezentative*, cel mai adesea *reprezentative directe*, al căror scop ilocuţionar este acela de a descrie stări de lucruri, prin prisma cunoştinţelor, credinţelor şi mentalităţilor naratorului, cu privire la lume, la „istorie", la personaje sau categorii de personaje.

Actele de limbaj reprezentative directe sunt frecvent:

- *aserţiuni/negaţii*: "All are under sentence of death"; "There are people in every human hive born to focus talk"; "If you avow a creed of indulgence, you will be indulged by the credulous"; "Whatever her position in the eyes of the law, or according to morality, a young and pretty woman breathes more easily when inhaling the incense of devotion"; "Brutality is not so deplorably diluted by humaneness as it used to be" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 4, 7, 13, 67, 107);
- *presupuneri*: "A student of statistics must have noticed that the birth rate had varied in accordance with the rate of interest for your money" (Galsworthy [1933] 2007: 24);
- *deducţii/inducţii*: "[…] people of good position not seeing to each other's buttons, and Emily was of good position […]"; "The position of their houses was of vital importance to the Forsytes, nor was this remarkable, since the whole spirit of their success was embodied therein" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 183, 295);
- *evaluări/comparaţii evaluative*: "Danger – so indispensable in bringing out the fundamental quality of any society, group, or individual – was what the Forsytes scented"; "All Forsytes, as is generally admitted, have shells, like that extremely useful little animal which is made into Turkish delights […]"; "Like cattle when a dog comes into the field, they stood head to head and shoulder to shoulder, prepared to run upon and trample the invader to death"; "Just as in a very old world to find things or people of pure descent is impossible, so with actions" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 542; [1924-1928] 2001: 364, 366, 762);

- *confirmări*: "The second generation of Forsytes felt indeed that he was not greatly to their credit" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 13);
- *contestări*: "Time has been compared with a stream, but it differs – you cannot cross it, grey and even-flowing, wide as the world itself, having neither ford nor bridge; and though, according to philosophers, it may flow up and down, the calendar as yet follows it but one way" (Galsworthy [1933] 2007: 102).

Putem constata că discursul naratorului din prima trilogie are o dimensiune retorică şi argumentativă mai accentuată, în comparaţie cu celelalte scrieri. O demonstrează şi prezenţa, în primele trei romane, a actelor de limbaj *reprezentative indirecte*, performate prin *acte de limbaj întrebare* – întrebări *retorice* sau *speculativ-meditative* ("In that great London, which they had conquered and become merged in, what time had they to be sentimental?"; "In his search, who knows what he thought and what he sought? Bread for hunger – light in darkness? Who knows what he expected to find – impersonal knowledge of the human heart – the end of his own private subterranean tragedy […]?"; "But to what were they to hold in this modern welter of the 'democratic principle'"?) şi prin îndemnuri, *acte de limbaj directive* ("Rest – peace! Let a poor fellow rest! Let not worry and shame and anger chase like evil night-birds in his head! […] let him cease from himself, and rest!") (Galsworthy [1906-1921] 2001: 17, 195, 478, 665).

Trebuie să menţionăm, de asemenea, că intervenţiile naratorului în text sunt, din punct de vedere cantitativ, mai bine reprezentate în primele două trilogii, cea de-a treia, *End of the Chapter*, având o arhitectură conversaţională mai pronunţată. Am putea astfel afirma că naratorul se identifică mai uşor cu stilurile de viaţă şi mentalităţile care predomină în prima (şi, eventual, a doua) trilogie şi cititorii cu stilurile de viaţă şi mentalităţile din ultima trilogie.

În *The Forsyte Saga* şi *A Modern Comedy*, polifonia se realizează, cu predilecţie, prin discurs indirect liber, ceea ce face *punctele de vedere* ale diverşilor Enunţiatori (narator, personaje, alte instanţe enunţiative) să se situeze pe o graniţă difuză. O consecinţă a interferenţei planurilor enunţiative ar fi aceea că suprapunerea *vocii* naratorului cu aceea a personajelor duce, cel mai adesea, la o suprapunere a *punctelor de vedere* şi la o asimilare, în discursul narativ, a unor acte de limbaj care aparţin altor Enunţiatori. Prin urmare, în cazul discursului indirect liber, delimitarea dintre voci este sesizabilă numai prin raportare la context, la componentele verbale care precedă sau urmează enunţurile: "A motor car past the window. Ugly great lumbering thing, making all that racket! But there it was, the country rattling to the dogs! People in such a hurry that they couldn't even care for style – a neat turn-out like his bays was worth all those new-fangles things […]"; "They made everything into a 'circus' now! A man couldn't commit a murder without the whole paper-reading

population – himself included – looking over each other's shoulders"; "Whether, indeed, man was fundamentally decent and peaceful, as examination into the lives of animals and some so-called savage peoples seemed to suggest, or fundamentally aggressive and restless, as that lugubrious record, History, seemed to assert?" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 319; [1924-1928] 2001: 469; [1931] 2007: 24).

În discursul direct şi indirect, distanţarea naratorului faţă de *vocile* şi *punctele de vedere* ale altor Enunţiatori (pe care le respinge, le aprobă sau faţă de care are o atitudine neutră) se realizează cu ajutorul ghilimelelor (folosite pentru a marca sau delimita fragmente de discurs, replici ale personajelor şi dialoguri dintre acestea) şi al expresiilor declarative, cu valoare evidenţială, de atribuire a opiniei: "Since his retirement from house agency, *a profession deplorable in his estimation* […]"; "George […] *voiced the sentiment* more accurately than anyone else when *he said* to his brother Eustace that *'The Buccaneer'* was *'going it'*; he expected Soames was about *'fed up'*"; "It was, *as Jack Cardigan expressed it* – for the English character at large – *'a bit too thick'* – for if nothing was really worth getting excited about, there was always games, and one could make it so!"; "Smither was a sort of supercargo – *didn't they call it, on ships*? […]"; "French women, *they said*, co-operated with their husbands in the family career"; "That night Dinny sat at her window reading *'the damned thing'*"; "[…] for blood, *they say*, it's thicker than water" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 29, 56, 192 622, 625; [1924-1928] 2001: 572, 326; [1931] 2007: 17).

Distanţarea naratorului faţă de *vocile* şi *punctele de vedere* ale altor Enunţiatori reflectă uneori atitudinea critică/disociativă a acestuia faţă de comportamentul, opiniile, credinţele şi mentalităţile unor personaje sau categorii de personaje, atitudine care rezultă frecvent în enunţuri ironice. Ironia, construită invariabil prin joncţiunea *dictum – implicatum*, se manifestă în discursul naratorului din romanele supuse analizei prin:

- opoziţia *sens literal – sens figurat* (*cf. ironia ca substituţie* Grice [1975, 1978] 2001) se concretizează adesea în antifraze ("[…] *much kindness* lay at the bottom of the gossip"), perifraze eufemistice ("[…] his mind, *where very little took place from morning till night*, was the junction of two curiously opposite emotions […]") sau comparaţii metaforice ("This great and good woman […] was *one of the principal priestesses in the temple of Forsyteism*, keeping alive day and night a sacred flame to the *God of Property* […]") (Galsworthy [1906-1921] 2001: 103, 29, 169).
- *simularea forţei ilocuţionare* a unor acte de limbaj (*cf.* Grice [1975, 1978] 2001, G. Currie 2006). Naratorul „se preface" că admite, ca fiind adevărat sau posibil, conţinutul propoziţional al unor *acte de limbaj reprezentative*: "*Better, far better*, to make large loose attention, abuse

the other side, and call the electors the sanest and soundest body of people in the world"; "*Goya, with his satiric and surpassing precision […] alone perhaps of painters would have done justice […] to Jack Cardigan*, with his shining stare and tanned sanguinity betraying the moving principle: 'I'm English, and I live to be fit'" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 578; [1933] 2007: 22).

Alteori, naratorul face apel la o serie de *întrebări retorice*, care mascheză un răspuns ironic: "[…] Why mention the particular when the general would serve? Why draw attention, even, to the fact that the general is made up of the particular; or to the political certainty that promise is never performance?" (Galsworthy [1933] 2007: 22).

- *menţiune în ecou* (*cf.* Sperber & Wilson [1978] 2001). Naratorul preia un enunţ atribuit altui Enunţiator şi, cu ajutorul unor mijloace lingvistice care reflectă contraste sau opoziţii (prepoziţii, adverbe), face vizibilă atitudinea sa critică sau zeflemitoare faţă de conţinutul propoziţional al fragmentului preluat: "Swithin […] *could take nothing for dinner but a partridge, with an imperial pint of champagne*"; "[…] for in spite of the disapproval of that great body of Forsytes […] – *to whom Love had long been considered, next to the Sewage Question, the gravest danger to the community* […]"; "To their attention had been brought the startling dilemma that *whichever way they voted the country would be saved. They had been exhorted by people who knew everything, it seemed, except how it would be saved*"; "'It's quite OK', said George – *it was he who invented so many of those quaint sayings which have been assigned to other sources* […]" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 27, 75, 194, 311; [1933] 2007: 22).

### 5.2.3. Dialogism şi comunicare literară

Textul literar reprezintă, aşa cum afirmă Umberto Eco (1991: 47), „un lanţ de stratageme expresive care trebuie să fie actualizat de către destinatar". Procesul de captare a cititorului debutează în faza premergătoare lecturii propriu-zise, la nivelul *paratextului*.

Ne vom opri, în cele ce urmează, asupra titlurilor celor trei trilogii ale lui John Galsworthy, asupra titlurilor romanelor care le compun şi asupra titlurilor de capitole[52], pe care le vom aborda prin prisma *teoriei actelor de limbaj*. Din această perspectivă, constatăm preferinţa pentru titlurile denumite „topicuri

[52] Numai romanele care alcătuiesc ciclurile *The Forsyte Saga* şi *A Modern Comedy* conţin titluri de capitole. În *End of the Chapter*, capitolele sunt delimitate prin numerotare.

de operă" (Maingueneau ([2005] 2007: 67), pe care le putem încadra în categoria *actelor de limbaj reprezentative*. Acestea se pot clasifica, de asemenea, în acte de limbaj:

- *directe*: *informări* (au drept scop ilocuționar prezentarea conținutului romanelor sau al capitolelor) care comprimă informația esențială într-un cuvânt sau într-o sintagmă (*The Forsyte Saga – The Man of Property, In Chancery, To Let, The Trial, Irene's Return, Soho, John, Fleur, The Fat in the Fire, Under the Oak Tree*; *A Modern Comedy – The White Monkey, Swan Song, Eve, Confusion, On the Rack, Levanted*; *End of the Chapter*), se prezintă sub forma unui enunț (*James Goes to See for Himself, Soames and Bosinney Correspond, Soames Discovers What He Wants*; *Michael Walks and Talks, Soames Takes the Matter Up*; *Michael Gives Advice*) sau a unor enunțuri care stabilesc o continuitate tematică (*Soames Entertains the Future, And Visits the Past, Mothers and Sons, Fathers and Daughters,'Old Forsyte' and 'Old Mont', 'Old Mont'and 'Old Forsyte'*);
  Alte acte *reprezentative directe*, mai puțin reprezentate cantitativ, sunt *evaluările*, performate, pentru efecte stilistice, prin jocuri de cuvinte sau prin exploatarea unor mărci grafice (*No-Longer-Young Jolyon at Home*; *Fine Fleur Forsyte*);
- *indirecte: informări* – titluri citat (conțin mărci grafice) și titluri care preiau polifonic, prin eterogenitate nemarcată, *preconstrucții*, fragmente de discurs a căror semnificație se presupune a fi cunoscută (*The Silver Spoon, 'Fons et Origo' 'Volte Face', The Fat in the Fire*) sau cuvinte ale unor personaje (*Mine, 'Not Going to Have It', 'Fed Up')*.

În romanele lui John Galsworthy, raportarea naratorului la un naratar este mai puțin frecventă, mai ales în ultimele două trilogii. Totuși, putem identifica în discursul naratorului, în special în *The Forsyte Saga*, o serie de mărci ale vorbirii adresate sau de „indicații de cadru mediator" (Adam [2005] 2008: 135):

- verbe la modul imperativ, în componența unor îndemnuri – *acte de limbaj directive*: "Imagine a cross between a pickle and a Forsyte and you have young Publius Valerius Dartie" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 305);
- formule de interpelare indirectă a cititorului: "*To anyone interested* psychologically *in* Forsytes, this great saddle-of-mutton trait is of prime importance […]" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 34);
- construcții cu valoare de prefețe performative pentru acte de limbaj din categoria confesiunilor: "*To speak quite honestly*, Fleur had a natural sense of rhythm […]"; "*It was not saying much that* the secluded peer had more in common with his second than with his eldest son […]"; "[…] nor, *to do him justice*, had he realized till a

month ago that the attraction was not Michael, but Fleur"; "[…] *truth to tell*, he was not sitting very easily in it" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 34; [1924-1928] 2001: 45, 52; [1932] 2007: 19);

- enunţuri care conţin pluralul asocierii şi trimit la un fond comun de informaţii: "It was exactly what James, *as we know*, had come for, and he was made correspondingly uneasy"; "[…] she possessed in a remarkable degree that 'sense of property', which, *as we know*, is the touchstone of Forsyteism, and the foundation of good morality"; "And such, *as everyone knows*, is fit accompaniment for a perambulating Forsyte" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 108, 127, 167);
- secvenţe metatextuale cu funcţie de anticipare sau de reluare a unor informaţii oferite anterior: "*But here the Forsyte Saga must digress again* …"; "After writing to Bosinney *in the terms that have already been chronicled* […]"; "*Enough has been said* about Jon Forsyte *here and in other place* to show what long marches lay between him and his great-great-grandfather […]" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 177, 326, 582).

În toate romanele supuse analizei, existenţa dimensiunii dialogice în structura de adâncime a textului se reflectă la nivelul de suprafaţă mai cu seamă în discursul explicativ, alcătuit din *acte de limbaj reprezentative directe* şi marcat uneori grafic prin paranteze sau linie de pauză. Cu ajutorul acestora, naratorul:

- oferă informaţii referitoare la istorie şi personaje: "It was out of date for Youth to defer to Age. *But Jon was by no means typically modern*"; Seated in a row close to one another were three ladies – Aunts Ann, Hester (*the two Forsyte maids*), and Juley (*short for Julia*) […]"; "Nicholas Forsyte with his bird-like rapidity and the look of a preternaturally sage schoolboy (*he had made a large fortune, quite legitimately, out of the companies of which he was a director*) […]"; "Put it that there was another life – *he (Soames) didn't believe it, but for the sake of argument* – that life must be just the same"; "That was one thing about her mother – *steady in money, good French method*"; "Bobbie Ferrar had one of those faces which look on tempests and are never shaken; *in other words, he was an ideal permanent official* […]" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 4, 10, 614; [1924-1928] 2001: 54, 102; 1931: 177);
- caracterizează vorbirea unor personaje sau categorii de personaje: "'This young Bosinney' (*he made the word a dactyl in opposition to general usage of short o*) 'has got nothing' […]"; "'Er – how are you?' *he said in his dandified way, aspirating the 'h' strongly (this difficult letter was almost absolutely safe in his keeping)* – 'how are you?'"; "The chap had a natural sympathy with – with laxity (*he had*

*shied at the word 'sin' because it was too melodramatic for use by a Forsyte*)"; "Nothing to be had out of admitting that it had been a 'nasty jar' – *in the phraseology of the day*"; "Instinctively *she (Fleur) conjugated the verb 'to have' always with the pronoun 'I'*" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 10, 18, 368, 487, 688);

- reglează, prin comentariu metalingvistic, semnificaţia unor enunţuri, operaţie din care transpare atitudinea sa cu privire la cele enunţate: "She was a power in upper-middle-class society […] *Society with the capital 'S'*"; "The situation which at this stage might seem, and especially to Forsyte eyes, strange – *not to say 'impossible'* – was, in view of certain facts, not so strange after all"; "The old school – *or schools* – could still rejoice that the proletariat was not yet paying the necessary half-crown"; "If Winifred had any 'jection he w'd cut – her – throat. What was the matter with that? *(Probably the first use of that celebrated phrase – so obscure are the origins of even the most classical language!)*""; "Michael had one virtue – *if virtue it be* – a moderate opinion of himself, a disposition to think highly of his friend"; "[…] the expressive hands grasping, *if one could call such slim and dainty apprehensions, her career* […]"; "He remembered the first time his father and mother – James and Emily – came down; very genteel (*before the word was fly-blown*) […]"; "He who had been 'Cuffs' Cherrell (*for so the name Charwell is pronounced*) […]"; "A young man, suddenly awakened amid the doves of Cytherea, conscious for the first time of the mysterious magnetism which radiates *from what the vulgar call 'a grass widow'*, and withheld from her by scruples or convention, is to be pities" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 105, 169, 329, 657; [1924-1928] 2001: 79, 326, 482; [1931] 2007: 1; [1933] 2007: 45).

Dialogismul se manifestă, de asemenea, prin dimensiunea intertextuală a discursului. Mizând pe competenţa culturală şi pe capacitatea inferenţială a naratarului, naratorul face apel la cuvintele unei alte instanţe enunţiative sau la *puncte de vedere* presupuse a fi cunoscute. Intertextualitatea se asociază adesea cu indirecţia, cu *implicaturile preconstruite* – maxime, proverbe ("Little Jon had been born *with a silver spoon* in a mouth which was rather curly and large"; "'*Pride comes before a fall!*' In accordance with this, the greatest of Nature's ironies, the Forsyte family had gathered for a last proud pageant before they fall"; "*Out of sight and hearing, out of mind* […] did not work with Michael") şi cu *aluziile literare/culturale* ("Unwatched by *Mrs. Grundy*, unhindered by permanent domestics, she could receive lame ducks at any hour of day or night, and not seldom had a duck without studio of its own made use of June's"; "During Aunt Juley's momentary and horrified silence

he caught some words of Irene's that sounded like: *'Abandon hope, all ye who enter here!'*"; "Walter Nazing […] had a face, cut a hundred years ago, that slightly resembled *Shelley*[53]'s"; "'*Cannon to right of me, cannon to left of me*!'[54] thought Dinny"; "Adrian […] was something of a pariah in his own house, *the sanctity attaching to an infectious disease having cast his wife into purdah*") (Galsworthy [1906-1921] 2001: 35, 79, 317, 505; [1924-1928] 2001: 42, 130; [1931] 2007: 80; [1933] 2007: 64).

Pe de altă parte, indirecţia este justificată de necesitatea de a evita exprimarea directă a unor tabuuri, de a atenua sau elimina impactul unor cuvinte cu conotaţii negative, situaţie în care naratorul recurge la procedee substitutive, asociate cu politeţea verbală, în special la *eufemism*: "Men in evening dress had thrown back overcoats, stepping jauntily up the steps of Clubs […] and women – *those women who at that time of night are solitary* – solitary and moving eastwards in a stream […]"; "'A love-lady!' exclaimed Dartie – *he used a more figurative expression*"; "The manuscript […] *went conscientiously into all those precise bodily details which it was now so timorous and Victorian to leave out*"; "'I think, madam, you played Olivia in a production […] Would it be correct to say that the part was that of a modest woman?… Precisely. And did it contain the following lines (*Quotations of nubbly bits*) […]'" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 91, 214; [1924-1928] 2001: 157, 439).

## 5.3. CONVERSAŢIE ŞI MENTALITĂŢI

### 5.3.1. Subiecte predilecte de conversaţie – în spaţiul public, privat şi semiprivat

În „Prefaţa" la *The Forsyte Saga*, naratorul precizează că seria romanescă este, înainte de toate, "[…] an intimate incarnation of the disturbance that Beauty effects in the lives of men". Totuşi, continuă naratorul, "[…] it cannot be absolved from the charge of embalming the upper-middle class […]. If the upper-middle class, with other classes, is destined to 'move on' into amorphism, here, pickled in these pages, it lies under glass for strollers in the wide and ill-arranged museum of Letters. Here it rests, preserved in its own juice: The Sense of Property".

[53] Referire la poetul romantic englez Percy Bysshe Shelley (1792-1822).
[54] Enunţul parafrazează versuri din poemul *The Charge of the Light Brigade*, de Alfred Tennyson (1809-1892).

Primul ciclu urmăreşte destinele personajelor, de la logodna lui June cu Bosinney şi până la moartea lui Timothy, şi descrie, în acelaşi timp, felul în care funcţionează „simţul de proprietate", tradiţia, convenienţele, mecanisme perfect reglate care exclud orice factor considerat a fi perturbator şi influenţează comportamentul personajelor, felul în care relaţionează cu ceilalţi, limbajul şi strategiile de comunicare. Ne vom opri aici asupra subiectelor abordate, asupra problemelor dezbătute, a informaţiilor vehiculate şi asupra felului în care personajele se referă la acestea, aspecte care conturează o serie de coordonate ale stilurilor de viaţă şi ale mentalităţilor care predomină în universul proiectat în text.

În *The Forsyte Saga*, conversaţiile, care îi au cel mai adesea drept protagonişti pe membrii familiei Forsyte, au loc, de obicei, în intimitatea casei sau în spaţiul semiprivat şi mai puţin în spaţii publice faţă de care, mai ales bătrânii Forsyte, au un sentiment de respingere. În autobuz, de exemplu, James ocupă locul de lângă şofer, încurcându-i astfel pe ceilalţi, pe care îi priveşte cu mânie ca şi cum "[…] they had no business to be using up his air". Odată cu trecerea timpului, cu toată amploarea pe care o iau mijloacele de transport în comun, lucrurile nu se schimbă în ceea ce-i priveşte pe membrii familiei Forsyte. În *A Modern Comedy*, Soames circulă cu trenul sau cu metroul dar, din aversiune faţă de discuţiile în public, nu intervine în conversaţie, nici chiar atunci când constată că opinia generală cu privire la Ruhr sau la Societatea Naţiunilor este identică cu a sa şi, cu atât mai puţin, în conversaţii despre meciuri de fotbal sau concursuri hipice după care oamenii par a fi înnebuniţi, dar care, în opinia sa, "interfered with the traffic and the normal course of conversation" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 173; [1924-1928] 2001: 113, 469).

Principiul comercial care călăuzeşte orice acţiune a celor din familia Forsyte se reflectă în alegerea unor teme de conversaţie care au la bază beneficiul (beneficiul unei căsătorii, al unei prietenii sau alianţe), costul (preţul caselor, al obiectelor de decor sau vestimentaţie, al tablourilor sau produselor alimentare), moştenirea, datoria, succesul sau insuccesul în afaceri.

Dorinţa de a se menţine pe culmile bunăstării reiese, printre altele, din felul în care cei mai bătrâni din familia Forsyte înţeleg că trebuie să fie o constituţie fizică ideală. Pentru un Forsyte, a fi gras este un lucru pozitiv şi, precizează naratorul, a vorbi despre grăsime, de asemenea ("It was vulgar [*n.n.* folosit aici cu sensul de „obişnuit"] to be stout, to talk of being stout"). Aşadar, o observaţie precum "my dear boy, how stout you're getting!" este înţeleasă a fi un compliment, după cum o alta de tipul "how thin he is!" reprezintă un semnal de alarmă. Mătuşa Juley o sfătuieşte pe June să nu-l lase pe Bosinney să slăbească şi-i recomandă drept remediu extractul de carne care, spune ea, "did your Uncle Swithin a lot of good". Spre suprinderea acesteia, June, con-

siderată a fi o tânără cu opinii „extravagante”, e de părere că Bosinney e slab pentru că munceşte şi că, în general, “people who can do anything worth doing are never fat!” (Galsworthy [1906-1921] 2001: 30, 31, 69).

Longevitatea şi robusteţea de care se bucură bătrânii din familia Forsyte îi determină pe aceştia să creadă că ei „nu mor”, moartea fiind, spune naratorul, “contrary to their principles”. Prin urmare, moartea este un subiect aproape tabu. La înmormântarea lui Ann Forsyte, nimeni nu vorbeşte despre defunctă, ci fiecare întreabă cum îi merge celuilalt, “[…] as though thereby casting an indirect libation to this event, which they had come to honour”. Hester îşi stăpâneşte lacrimile, urmând principiul conform căruia omul trebuie să facă „economie de energie” (“the conservation of energy”). Iar când James întrerupe tăcerea, spunând că doreşte să-şi găsească un loc de mormânt, Swithin îl dojeneşte: “Don’t talk to me about such things!”. În ceea ce priveşte cauza morţii lui Bosinney, familia respinge orice bănuială de sinucidere, ipoteză care nu ar face decât să compromită renumele familiei. Aleg, aşadar, să nu deschidă acest subiect, căci “silence might be better”, sau, şi dacă o fac, vorbesc despre acel “unfortunate accident of young Bosinney’s” (Galsworthy [1906-1921] 2001: 3, 76, 77, 78, 242).

Membrii familiei se întâlnesc, în mod curent, la Timothy, unde bătrânele surori Ann, Juley şi Hester animă ceea ce naratorul numeşte cu ironie „Bursa Forsyte” (“Forsyte Change”), locul unde, ca în orice familie care se respectă (“as in all self-respecting families”), se cântăresc averile, se împărtăşesc noutăţile şi se comentează secretele de familie. Acestora li se alătură adesea James care se plânge mai totdeauna că lui nu-i spune nimeni nimic, tocmai pentru că, precizează naratorul, “like the not inconsiderable majority of men […] relished a nice little bit of scandal […]”. Chestiunile „delicate”, deşi dezbătute „în secret”, ajung imediat la urechile celorlalţi, spre nemulţumirea celor mai tineri care declară făţiş că doresc ca nimeni să nu se amestece în treburile lor: “June clasped her hands behind her neck. ‘I do wish,’ she cried, ‘Uncle Timothy wouldn’t talk about what doesn’t concern him!”. Roger afirmă despre Timothy că este un „cotoi bătrân” (“an old cat”), cuvinte care „fac turul”, pentru a se întoarce, până la urmă, împotriva sa. Clevetirile, din cauza cărora suferă, în opinia bătrânelor doamne Forsyte, numai „răufăcătorii” (“the wrong-doers”), sunt o modalitate de a-şi petrece timpul nu numai agreabilă ci şi „binefăcătoare” (“salutary”). Naratorul asociază însă această practică discursivă, răspândită în înalta societate londoneză, cu lipsa de ocupaţie, dar şi cu mentalitatea conform căreia, pentru a te menţine pe poziţii, trebuie să fii bine informat în legătură cu ceilalţi: “[…] Timothy’s was but one of the hundreds of such homes in this City of London – the homes of neutral persons of the secure classes, who are out of the battle themselves, and must find their own

reason for existing in the battle of others"; "Mrs MacAnder […] lived in one of those large buildings, where, in small sets of apartments, are gathered incredible quantities of Forsytes, whose chief recreation out of business hours is the discussion of each other's affairs"; "[…] in maintaining her position […] she had found it so necessary to be 'full of information'" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 37, 69, 104, 106, 187, 192).

Cu toate că, în romanele lui Galsworthy, interacţiunile cu servitorii nu sunt foarte frecvente, mai multe intervenţii ale personajelor sau ale naratorului scot în evidenţă preocuparea acestora de a fi la curent cu ceea ce se discută în casele stăpânilor şi de a lansa zvonuri. Nimeni nu ştie cum s-a aflat despre divorţul lui Soames. Poate că cineva văzuse lista proceselor, speculează naratorul, sau poate că "[…] some wall at Park Lane had ears". La începutul relaţiei cu Irene, tânărul Jolyon ia măsuri pentru a păstra secretul. Preferă, de exemplu, să ia trenul pentru a merge la întâlnirea cu Irene căci, gândeşte acesta, "[…] he would not have that fat chap Beacon grinning behind his back. Servants were such fools; and, as likely as not, they had known all the past history of Irene and young Bosinney – servants knew everything, and suspected the rest". În *Over the River*, Sir Lawrence observă cu surprindere că servitorul anunţă sosirea lui Sir Gerald Corven propriei sale soţii dar, gândeşte acesta, "staff knew everything" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 277, 472; [1933] 2007: 47).

La „Bursa Forsyte" se zvoneşte că Irene regretă căsătoria cu Soames şi cu toţii dezaprobă regretul acesteia: "She ought to have known her own mind; no dependable woman made these mistakes". Însă atunci când apare ipoteza infidelităţii sau aceea a divorţului, ocolesc subiectul sau fac referire la subiect numai aluziv (*cf. infra* 5.3. 3.), cu excepţia mătuşii Juley, care spune mereu ceva deplasat ("Juley was always saying something"). În ciuda faptului că membrii familiei Forsyte, mai ales cei din prima generaţie, disecă orice informaţie cu privire la rudele lor, există o lege nescrisă care-i impune fiecărui Forsyte să nu răspândească, în afara familiei, zvonuri legate de aceasta. Pentru James, ipoteza că lumea ar putea bârfi pe seama averii, a sănătăţii sau a reputaţiei copiilor lui e un coşmar. Cum pasiunea este pentru el sinonimă cu înspăimântătorul termen „scandal", zvonurile despre legătura dintre Irene şi Bosinney îl trimit cu gândul la o frază întipărită în mintea oricărui Forsyte cu „simţul realităţii": "A young man and a young woman ought never to be trusted together" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 37, 106).

Subiectele delicate, aşa cum este relaţia dintre Irene şi Bosinney, nu trebuie să ajungă la urechile celor mai tineri. Aşadar, conversaţia pe această temă este întreruptă când, în cameră, intră Frances sau Euphemia, "for this was not a subject which could be discussed before young people". Nici despre

plecarea de-acasă a lui Irene nu se discută deşi, afirmă naratorul, "there can be little doubt […] that James's advice: 'Don't you listen to her, follow her and get her back!' would, with here and there an exception, have been regarded as sound […]. Just as it would surely have been endorsed by that wider body of Forsytes all over London". Isprava micului Publius, care i-a dat un penny fals unui cerşetor, reuşeşte însă să anime buna dispoziţie a celor prezenţi şi să întrerupă conversaţia despre lucruri indiferente pe care o iniţiase Emily. Evitarea subiectelor serioase în situaţii delicate este însă o practică pe care o întâlnim şi în *End of the Chapter*. Naratorul precizează că: "Dinner, when any of the diners have cause for really serious anxiety and the others know of it, is conspicuous for avoidance of all but quick-fire conversation" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 37, 136, 192, 228; [1931] 2007: 149).

În ciuda unor trăsături care se regăsesc la fiecare membru al familiei Forsyte, începând cu cea de-a doua generaţie, apar transformări în mentalităţile, comportamentul, atitudinea şi limbajul personajelor.

Între opiniile bătrânul Jolyon şi percepţiile fiului său în ceea ce priveşte „greşeala" lui Bosinney există deosebiri care rezultă adesea în bariere de comunicare. Cel dintâi consideră că nu poate discuta cu fiul său despre gravitatea şi implicaţiile situaţiei, iar tânărul Jolyon preferă să nu comenteze pe marginea acestui subiect. Francie se declară atee, adică, precizează ironic naratorul, este "emancipated from God". James şi Juley sunt uimiţi de faptul că nepoata June exprimă idei atât de „îndrăzneţe" cum ar fi mutatul la ţară, sau că burii nu ar fi de condamnat. Asemenea bunicului său Jolyon, care printr-o „extravaganţă", i-a lăsat lui Irene o parte din moştenire, June, dedicându-se actelor de caritate, încalcă şi principiul conform căruia "[…] so long as there is a possibility of keeping wealth in the family it must not go out". În opinia sa, "all this care about money is awful" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 386, 548).

Winifred observă că, spre deosebire de vremea tinereţii sale, "marele chic" este acum să nu stai degeaba, că la modă este activitatea sau mişcarea continuă. Observă, de asemenea, că, în comparaţie cu vremurile când oamenii vorbeau tărăgănat, conversaţia modernă înseamnă rapiditate, că nimeni nu mai are răbdare să aştepte ceva atât de lent ca un răspuns. Dată fiind slăbiciunea sa de a fi la modă, se străduieşte însă să-i imite pe tineri şi să adopte cuvinte şi expresii noi. Nu la fel stau lucrurile în ceea ce-i priveşte pe bătrânii familiei. Expresia pe care o foloseşte tânărul Jolyon cu referire la Soames, "I gather that he's in the stream", îl determină pe tatăl său să întrebe indignat ce este cu această modă nouă în vorbire: "The stream! What stream? What was this new-fangled way of talking?" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 126, 127, 131, 386, 684, 712).

Anglia după Primul Război Mondial este, în opinia lui Soames, o Anglie democratică, grăbită, gălăgioasă şi lipsită de idealuri, o Anglie în care nici caii, nici valeţii în livrele, nici saluturile cu reverenţă şi nici conversaţiile nu mai erau la fel: "Manners, flavour, quality, all gone, engulfed in one vast, ugly, shoulder-rubbing, petrol-smelling Cheerio" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 526).

Femeile au acum drepturi egale cu acelea ale bărbaţilor, fetele frecventează aceleaşi şcoli cu băieţii şi au păreri proprii, lucru pe care bătrânii îl consideră a fi "unnecessary". Tinerele conduc automobilul, fac parte din cluburi, se tund băieţeşte sau îşi modelează trupul, astfel încât să aibă silueta băieţească, la modă. În ciuda schimbărilor radicale, Soames e mulţumit totuşi la gândul că fiica sa, bogată fiind, ar putea, în aceste condiţii, să cumpere sau chiar să anuleze numele soţului. Atitudinea lui Soames este, pe de o parte, rezultatul mentalităţilor moştenite, conform cărora nu există egalitate între sexe şi, pe de altă parte, al dragostei sale pentru Fleur. Însă diferenţele între stilul de viaţă şi concepţiile bătrânilor Forsyte şi acelea ale lumii moderne din ultimele două trilogii este semnificativă (Galsworthy [1906-1921] 2001: 398, 525).

Între tânărul Jolyon şi fiica sa June există diferenţe de opinii cu privire la felul în care ar trebui să abordeze legătura dintre Fleur şi Jon. În vreme ce Jolyon consideră că, date fiind resentimentele dintre Irene şi Soames, relaţia dintre cei doi trebuie împiedicată, June îşi sfătuieşte tatăl să uite trecutul căci oamenii au evoluat şi percep altfel căsătoria: "'Can't the dead past bury its dead?'; Jolyon rose: 'Certain things can never be buried'; 'I disagree […] You don't understand the Age, Dad. It's got no use for outgrown things […] So nobody cares. Marriage without decent chance of relief is only a sort of slave-owning; people oughtn't to own each other. Everybody sees that now. If Irene broke such laws, what does it matter?" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 609).

În *End of the Chapter*, schimbările în planul mentalităţilor sunt şi mai evidente. Spre surprinderea lui Dinny, la căsătoria lui Jean cu Alan Tasburgh, până şi preotul omite cuvântul „supunere" ("obey"). Divorţul devine ceva obişnuit, deşi este preferabil, mai ales în cercurile alese, ca femeia, pentru reputaţia sa, să fie aceea care intentează divorţ şi eventual bărbatul să-şi asume chestiunile scandaloase: "[…] if Clare were divorced instead of divorcing – that would be a stigma on her to be avoided at almost all cost"; "In the best circles […], the man does the dirty work" (Galsworthy [1931]: 180; [1933]: 51, 54).

Dacă pentru bătrânii Forsyte proprietatea şi convenienţele, adică tot ceea ce înseamnă bunăstare şi distincţie, reprezintă principalele subiecte de conversaţie, tinerii din cea de-a treia generaţie nu sunt preocupaţi atât de bani (în opinia lui Jolly, de exemplu, "one didn't talk about money"), cât de sporturi, curse de cai, animale de companie şi poezie, care "had really come in with

motor-cars", într-un cuvânt de ceea ce ei numesc „stil". Aceste preocupări, care le permit să aibă totuşi idealuri şi să-şi exercite spiritul de întrecere, în concepţia naratorului, înrădăcinat în fiecare englez ("Competitive spirit, bone-deep in the English […]"), fac adesea obiectul unor conversaţii „la modă", pe care naratorul le defineşte drept "pet points of snobbery" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 372, 373, 564).

Snobismul tinerei generaţii se reflectă mai ales în *A Modern Comedy*, trilogia care o are în centru pe încântătoarea, dar superficiala, Fleur. În ceea ce-o priveşte pe tânăra Forsyte, tenacitatea, spiritul de proprietate şi dorinţa de a obţine, prin orice mijloc, ceea ce-şi doreşte nu se manifestă prin prisma atitudinii faţă de bunurile materiale, pe care le are din belşug, ci în domeniul sentimental şi al relaţiilor mondene. Considerând că este nu numai distractiv, ci şi util să fii în relaţii cu toată lumea, să ştii tot ce se petrece ("Keep up with everything! It was all frightfully amusing, frightfully necessary"), Fleur îşi consumă toată energia pentru a organiza reuniuni la care îi invită pe toţi artiştii şi oamenii de litere cu renume din societate, pe „cunoscători", excluzându-i, fireşte, pe toţi aceia care „nu sunt moderni". Printre aceştia din urmă se numără rudele sale pe care caută să le frecventeze cât mai puţin căci, în opinia lui Fleur, "they dated, belonged to the dramatic period, had no sense of life without beginning or end" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 29).

La reuniunile la care participă sau pe care le organizează Fleur se discută despre muzică, pictură sau literatură, apreciate fiind mai ales operele de artă ieşite din comun. În opinia lui Fleur, "art now is just a subject for conversation; and anything that anybody can understand at first sight is not worth talking about and therefore not art". Pe lângă discuţiile despre artă, în saloanele mondene se evaluează abilitatea fiecărui participant de a face conversaţie, adică de a folosi cuvinte "contagioase" ("catching"), cum le numeşte naratorul, precum „interesant" ("interesting") sau „cantabil" ("vocal") (Galsworthy [1924-1928] 2001: 35, 777).

Conversaţiile pe teme culturale abundă însă în aluzii discrete sau ironii, observaţii critice sau lovituri tăioase, la care participanţii fac apel pentru a se pune în valoare. Replicile sunt pe cât de lipsite de substanţă, pe atât de rapide, viteza în vorbire şi sunetele stridente fiind o modă care, precizează naratorul, pare a fi un fel de "Association football – no one kept the ball for more than one kick", doamna Mont fiind aceea care are grijă ca nu cumva mingea să cadă şi conversaţia să se oprească. Deşi fără rezultat, Michael îi semnalează soţiei sale superficialitatea celor care populează saloanele mondene. În opinia lui, nu numai că oamenii „emancipaţi" nu sunt „lumea" ("[…] we emancipated people have got into the habit of thinking we're the world – well! We aren't […]"), nu numai că vechile valori şi prejudecăţi n-au dispărut, dar "the really big people don't talk – and don't bunch – they paddle their own canoes in

what seem backwaters". Naratorul descrie cu ironie lumea pe care o frecventează Fleur: "[…] it was not the intelligentsia, but just intellectual society, which was gathered there […] the conversation had all the sparkle and all the 'savoir faire' incidental to talk about art and letters by those who – as Michael put it – 'fortunately had not to faire'" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 31, 43, 77, 214).

În *A Modern Comedy*, transformările în planul mentalităţilor care rezultă în schimbări de atitudine, comportament şi expresie se oglindesc în text şi prin prisma intervenţiilor unor personaje trecute acum de vârsta tinereţii precum şi în conversaţiile dintre acestea şi tineri. Observând că „nu mai e la modă" să ai copii, Soames abordează tema, în încercarea de a o convinge pe fiica sa că "it was dangerous to get into the habit of not having them, when a title and estate depended". Deşi afirmă că se gândeşte să aibă copii, nu mai mult de doi, Fleur e de părere că a avea copii înseamnă a „te lega": "it's a tie – like digging your own grave" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 20, 103).

Tinerii, observă Soames, "were all restless […] in life and in letters", scrierile la modă pe care le citesc nu omit amănuntele de ordin fizic, căci omiterea lor ar însemna o timiditate specifică epocii victoriene, iar „semiscriitorii" ("semi-writers") sau aşa-zişii „protectori ai scenei" ("patrons of the stage") frecventează cluburi în care se vorbeşte făţiş despre amoruri „veneţiene" şi diferite metode de a cuceri femeile. Întotdeauna oamenii caută plăcerea, şi în vremea tinereţii sale se citeau astfel de cărţi, gândeşte Soames, însă tinerii de-atunci nu vorbeau despre astfel de lucruri: "We all want pleasure, and we always did"; "In my young days we read that sort of book if we could get hold of it, and didn't say so; now, it seems, they make a splash of reading it, and pretend it does them good!". Naratorul precizează că, în ceea ce priveşte problemele de natură intimă, "Like all his family, except, perhaps, his cousin George and his uncle Swithin, he (Soames) was secretive […]. Not the Puritan spirit, but a certain refinement in them forbade the subject, and where they got it from they did not know!" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 660; [1924-1928] 2001: 137, 160, 176, 410, 645).

În mod simiar, în *Maid in Waiting*, într-o conversaţie cu Dinny, Hilary Cherrell afirmă că: "The difference between the days of my youth and today is only the difference of expression. We had doubts, we had curiosity, we had desires; but we didn't express them". În plus, în opinia lui, tinerii nu mai au simţul umorului, fac numai „spirite", ceea ce nu este acelaşi lucru: "Few young people nowadays seem to have much sense of humour; they often have wit – it isn't the same thing. Our young writers, and painters and musicians, could they carry on as they do if they could see a joke against themselves? Because that's the real test of humour" (Galsworthy [1931] 2007: 259, 260).

Locul „Bursei Forsyte" din *The Forsyte Saga* este luat, în *A Modern Comedy,* de saloanele mondene unde „societatea" discută pe seama persoanelor cu notorietate publică, a celor care intrigă, sau, după cum precizează naratorul, "are born to focus talk". O astfel de persoană este tânăra Marjorie Ferrar, în legătură cu care bârfele variază "from truth to a legend that she had lifted Michael from the arms of his wife". Soames nu înţelege mecanismul după care funcţionează cercurile mondene şi se declară uimit în faţa spectacolului în care defăimarea reciprocă sau informaţiile veninoase, spuse „într-o doară", nu schimbă raporturile dintre membrii „societăţii" şi nici nu părăsesc graniţele acesteia: "For so old a man of the world Soames was singularly unaware how in that desirable sphere, called Society, everyone is slandered daily, and no bones broken; slanders and slandered dining and playing cards together with the utmost good feeling and the intentions of re-slandering each other the moment they are round the corner. Such genial and hair-raising reports reach no outside ears […]" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 364, 409).

Când însă bârfele părăsesc cadrul strict al societăţii mondene şi devin publice, comportamentul celor care fac parte din aceasta se schimbă. Marjorie Ferrar constată că, odată ce cuvintele ei la adresa lui Fleur ("lion-huntress and snob") au fost făcute publice şi au provocat implicarea sa într-un proces de calomnie, două doamne, o contesă şi o milionară canadiană, deşi nu-i spun nimic în faţă, revocă invitaţiile pe care i le trimiseseră, prin care o rugau să-şi petreacă un weekend împreună (Galsworthy [1924-1928] 2001: 474, 490).

În opinia lui Soames, jargonul tinerilor, preluat uneori din engleza americană, este de o stridenţă supărătoare, mai ales că adesea el nu înţelege anumite expresii, fiind astfel nevoit să solicite explicaţii: "'Frightfully bucked, sir. Protection of the poor – some sleuth too […]' Soames nodded 'Good Gad!' he thought; 'what jargon!….'"; "Oh! I want to know; what's the meaning of that expression "got his goat?""; "'Lobbying', he knew the phrase, but had never realized the waste of time involved in it"; "Fleur smiled acidly. 'Francis Wilmot? Oh! He's "fallen for" Marjorie Ferrar'; '"Fallen for her"?' said Soames. 'What an expression!'; 'Yes, dear; it's American'" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 178, 222, 470, 433).

Diferenţele în ceea ce priveşte mentalităţile şi stilurile de viaţă, felul în care este abordată problema vieţii şi a morţii sau cea a credinţei în Dumnezeu se numără printre temele predilecte de reflecţie şi conversaţie, mai ales în ultimele două trilogii, semn că societatea (engleză) în ansamblu s-a schimbat în mod semnificativ. În opinia lui Soames, atât ideea existenţei unei vieţi dincolo de moarte, cât şi teoria reîncarcării "was all nonsense". Într-o conversaţie cu Soames, pictorul Aubrey Greene descrie perioada victoriană drept epoca în care oamenii umblau cu diligenţa şi credeau în Dumnezeu deşi, după

părerea sa, tinerii sunt cu mult mai credincioşi căci "now […] they've discovered that we're not all body". La întrebarea mătuşii sale, Holly Dartie, "What do all you smart young people feel about life, nowadays", Fleur răspunde că preferă să trăiască căutând noutatea sau, cel puţin, ceea ce i se pare a fi nou la un moment dat, că nu crede în nimeni şi în nimic şi că nu face parte nici măcar din grupul adepţilor „credinţei noi" ("the new-faithfuls"), "a sort of faith-healing done on oneself […], a kind of mixture of will-power, psycho-analysis, and belief that everything will be alright on the night if you say it will" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 89, 148, 151).

În opinia lui Holly, nimic nu e nou, filosofia de viaţă a oamenilor moderni este aceeaşi cu a sa de pe vremea când era tânără, cu deosebirea că expresia ideilor este acum trunchiată sau scurtată de viteza cu care se mişcă totul: "Modernity was nothing but speed […]. Beneath that top-dressing of speed, modernity was old […]. Take modern talk! After South Africa the speed of it certainly took one's wind away; but the thoughts expressed were much her own thoughts as a girl, cut into breathless lengths, by car and telephone bell […] modernity lived in hope, and not too much of that, as everyone had done, from immemorial time". Într-o conversaţie cu Fleur, Jon afirmă, de asemenea, că "[…] it's rot to talk about ages being this or that. Human feelings remain the same". Fleur e însă de părere că "The sort of life we live affects them" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 594, 714).

Conversaţiile şi intervenţiile personajelor sau ale naratorului au adesea drept subiect central imaginea Celuilalt, a individului de altă naţionalitate sau a unei societăţi sau culturi străine. Cum în concepţia bătrânilor Forsyte există numai valori britanice, pentru James vestea că Dartie a plecat la Buenos Aires echivalează cu o vizită pe planeta Marte. Bătrânul Jolyon e surprins că Irene e încântată să dea lecţii de pian în familii evreieşti, evreii fiind, pentru cei din familia Forsyte, "strange and doubtful". Deşi se căsătoreşte cu o franţuzoaică, ceea ce, pentru cei de la „Bursa Forsyte", înseamnă "the flavour of romance and a certain cachet", Soames îi dispreţuieşte pe francezi. În opinia sa, aceştia "[…] had no sense of compromise, and every sense of money!" şi compară adesea comportamentul şi atitudinea lui Annette cu cele ale englezoaicelor: "An English girl wouldn't have said that!". În ceea ce-i priveşte pe americani, Soames crede că tirania legii prohibiţiei arată că aceştia sunt nişte încăpăţânaţi ("They were a headstrong lot") (Galsworthy [1906-1921] 2001: 272, 297, 322, 503; [1924-1928] 2001: 160, 437).

Pe de altă parte, şi o serie de personaje de alte naţionalităţi au idei preconcepute cu privire la englezi. Madame Lamotte, de exemplu, găseşte că englezii sunt cam ipocriţi ("the English were a little hypocrite"), iar tinerii artişti americani cărora June le găzduieşte lucrările la galeria de artă sunt de

părere că Anglia este "the most selfish country in the world; the country which sucked the blood of other countries; destroyed the brains and hearts of Irishmen, Hindus, Egyptians, Boers, and Burmese, all the finest races in the world; bullying, hypocritical England!". Americanul Francis Wilmot e uimit de faptul că Marjorie Ferrar, fiica unui lord englez se comportă asemenea tinerelor din America. El crezuse că englezii sunt "a stiff and formal race" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 349, 640; [1924-1928] 2001: 349).

Spre deosebire de rudele sale şi în ciuda faptului că "no Englishman could like them (the French) who could not see them in some sort with the detached aesthetic eye", tânărul Jolyon se simte bine printre francezi: "He always liked the French, feeling at home with their wit, their taste, their cooking". În *A Modern Comedy*, Fleur Forsyte şi-ar fi dorit să fie în întregime franţuzoaică, mai ales că, în opinia celor care frecventează saloanele mondene, franţuzoaicele sunt femei perfecte. Marjorie Ferrar, de exemplu, declară: "My ambition – old thing – is to be the perfect wife of one man, the perfect mistress of another, and the perfect mother to a third, all at once. It's perfectly possible – they do it in France" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 674; [1924-1928] 2001: 144).

Problema diferenţelor la nivelul mentalităţilor, al comportamentului şi al limbajului, între indivizi de naţionalităţi diferite apare şi mai pregnant în conversaţiile din trilogia *End of the Chapter*.

Adrian Cherrell îi mărturiseşte lui Dinny, cu care se angajează în conversaţii pe teme precum evoluţionismul, rasele umane sau specificul naţional, că profesorul Hallorsen nu îi împărtăşeşte teoriile ştiinţifice, pentru că este american, deci, "very touchy", şi, făcând aluzie la celebrul „Proces al maimuţelor", afirmă că profesorul are aceeaşi atitudine reticentă cu privire la evoluţie pe care o au toţi americanii. Hallorsen, la rândul său, e de părere că americanii au mai multă energie şi mai multe posibilităţi decât englezii, că aceştia din urmă ar trebui să-i invidieze, să renunţe la atitudinea de superioritate şi să-şi recupereze, în schimb, setea de cunoaştere, înăbuşită, în opinia sa, în „dandism". Pe de altă parte, crede că dificultatea de a interacţiona cu englezii, mai ales cu englezii „rasaţi" vine din faptul că aceştia nu-şi exprimă deschis sentimentele: "[…] We're a new people; we haven't gotten your roots and your old things; we haven't gotten your habit of taking ourselves for granted […] We have a lot of things that you could envy us besides our dollars and our bathrooms […]. Miss Cherrell, we know that we have qualities and energy and faith and opportunities that you just ought to envy; and when you don't do it, we feel we've no use for that kind of gone-dead, bone-superior attitude […]. Where […] you British irritate us is that you've lost the spirit of enquiry; or if you've still gotten it, you have a dandy way of hiding it up […]"; "'We didn't get on, Captain; but since I've stayed in one of your old

homes here, I think I've grasped the reason why. I expected from you what you class Englishmen seemingly will never give – that's the frank expression of your feelings […]'" (Galsworthy [1931] 2007: 21, 82, 107).

Atitudinea de superioritate a propriilor compatrioţi este supărătoare şi în opinia lui Wilfrid Desert. Acuzat de Dinny că denigrează Anglia, Desert afirmă că n-o face decât în discuţii cu englezii şi nu pentru că Anglia n-ar fi într-adevăr „superioară", ci pentru că aceştia n-au niciun motiv să aibă o astfel de atitudine: "'Why do you run England down? It's been done before'; 'I never run her down except to English people […] What I object to is England's belief that she is still the goods'; 'And isn't she, really?'; 'Yes, but she has no reason to think so" (Galsworthy [1932] 2007: 4, 5).

Într-o conversaţie cu Dinny, Sir Lawrence Cherrel îşi exprimă opinia cu privire la americani şi la atitudinea englezilor faţă de aceştia, concluzia sa fiind că problemele de relaţionare sunt, mai ales, rezultatul diferenţelor în maniere şi limbaj: "No patriotic man, Dinny, speaks the truth, the whole truth, and nothing but the truth, on that subject. Americans, however, like Englishmen, may be divided into two classes – Americans and Americans. In other words, some are nice and some are nasty […] The nasty English don't get on better with them because they have more money than we have. The nice English don't get on as well as they ought with them, because Americans are so responsive and the tone of the American voice is not pleasing to the English ear. Or take it the other way round. The nasty Americans don't get on well with the English because the tone of the English voice is unpleasing to them. The nice Americans don't get on as well with us as they should, because we're so unresponsive and sniffy […]. It's manner, my dear, that divides us, manner and language" (Galsworthy [1931] 2007: 44).

În ceea ce-i priveşte pe francezi, Sir Lawrence e de părere că, atunci când sunt „cinici", aceştia sunt mult mai simpatici decât alte popoare: "Why the French should be so much pleasanter as cynics than other people is mysterious, except, of course, that cynicism, to be tolerable, must have grace and wit […]. An English cynic is a man with a general grievance. A German cynic is a sort of wild boar. A Scandinavian cynic is a pestilence. An American jumps around too much to make a cynic, and a Russian's state of mind is not constant enough. You might get a perfectly good cynic in Austria, perhaps, or northern China – possibly it's a question of latitude" (Galsworthy [1932] 2007: 278).

## 5.3.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj

### *5.3.2.1. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj – în relaţia ierarhică asimetrică*

Constrângerile sociale, plasate pe axa dominării (Kerbrat-Orecchioni 1992: 17), se reflectă la nivelul limbii, în primul rând, în adresarea (referirea) reverenţioasă. Cum limba engleză are o formă pronominală de adresare unică pentru persoana a II-a singular şi plural (*you*), în scrierile lui Galsworthy, inegalitatea ierarhică sau de statut se exprimă exclusiv printr-o serie de substantive de adresare (referire).

Termenii onorifici *Sir/Lady* (sir Lawrence Mont, lady Baynes, honourable Wilfrid Desert) şi o serie de apelative, precum *(My) lord*, (*My) lady, Your lordship, His lordship*, indică rangul nobiliar al unor personaje. Aceste apelative apar însă şi în contextul comunicării cu instanţele judecătoreşti, ca formule de politeţe protocolară: "'I see, you had refused. But you've sent him some since', 'My Lord, I wanted him back', 'And you thought that would bring him?', 'I don't know, my Lord, I acted on my father's advice'"; "The facts, he said, were not in dispute, and all that *his Lordship* would be asked was to interpret the correspondence which had taken place between his client and the defendant, an architect, with reference to the decoration of a house" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 216, 411; [1924-1928] 2001: 44).

Termenii menţionaţi mai sus nu apar însă foarte frecvent dat fiind că, pe de o parte, în romanele analizate predomină interacţiunile caracterizate prin distanţă mică între interlocutori sau prin egalitate de putere (mai ales în ultimele două trilogii) şi, pe de altă parte, deoarece membrii familiei Forsyte, reprezentanţi ai înaltei burghezii, evită, din dispreţ pentru „moşturile aristocratice", să facă apel la titluri de nobleţe: "They always had a kind of contempt for titles, rather remote and artificial things – not worth the money they cost, and having to do with the Court"; "'Well, then, why not? You must remember that your son will be a what-you-call-it.' In those words he (Soames) compromised with his instinctive dislike of titles and flummery of that nature" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 684; [1924-1928] 2001: 103).

În *End of the Chapter*, uzul în exces al unor apelative care indică rangul este asociat cu moda învechită în exprimare şi cu servilismul. La întrebarea mătuşii sale, care doreşte să afle ce crede despre doctorul Johnson, Dinny răspunde: "I think he used the word 'Sir' too much" (Galsworthy [1931] 2007: 62).

În altă ordine de idei, în comunicarea cu stăpânii, servitorii fac apel la formulele de adresare (şi referire) *sir; Monsieur, Madame* ± nume; *Mr/ Mrs/ Miss* + nume: "A lady to see you, *sir, Mrs. Heron*"; "'Will you have a glass of

wine, *sir*?'"; "'It's a long time, *sir*', he said, 'that I've been with *Mr Forsyte* – a long time"; "*Madame* Heron left to-day, *Monsieur* […]" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 300, 449, 498). Aceste formulări apar însă şi în comunicarea între egali, pentru a marca respectul sau distanţa, în opoziţie cu familiaritatea sau cu intimitatea, ceea ce indică o tendinţă de orizontalizare a relaţiilor interpersonale. Observaţia noastră este justificată şi de faptul că, în interacţiunea cu servitorii, mai ales tinerii fac apel la formula specializată *please*, menită să atenueze impactul unor acte de limbaj directive: "June said: 'How can you like the scent? *Sugar, please, Bilson*'"; "'*My cloaks, please, Bilson*'"; "He watched her ring the bell, he watched the maid come in. '*Please tell Mr. Jon that* I want him'"; "*Coaker, please ask Nurse to* bring Kit down, unless he's asleep. …"; "*Please tell Mrs. Mont* I've got Mr. Gurding Minner" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 89, 90, 700; [1924-1928] 2001: 217, 621).

### *5.3.2.2. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj – pe axa orizontală*

În comunicarea pe axa orizontală, familiaritatea, solidaritatea şi legăturile socio-afective strânse se reflectă în selectarea unor formule de salut precum *Hallo* ± prenume/porecă (*Hallo Bart!)*, în interpelarea interlocutorului prin prenume şi în selectarea unor formule de adresare (referire) precum: (my) dear/dearest ± prenume/tip de legătură socio-afectivă. Acestea apar atât în conversaţiile dintre personaje ("So extraordinary, *my dear*, so odd"; "*Jon, dear*; I didn't mean it"; "'*Dearest*!' she said. 'What must be, must, you know'"), cât şi în comunicarea epistolară, ca formule de început ("*My dearest father*"; "*Dearest uncle Jolyon*"; "*My dearest boy*"; "*My dear Jo*"; "*Dear Heart*") (Galsworthy [1906-1921] 2001: 13, 19, 240, 539, 575; [1924-1928] 2001: 21, 196, 737).

De remarcat că apelativul "dear" funcţionează şi ca stereotip verbal. Cu scopul de a scoate în evidenţă această practică discursivă, naratorul preia ironic fragmente de discurs atribuite, cel mai adesea, unor personaje feminine din familia Forsyte: "Aunt Juley spoke again. *Dear Soames* was looking so well, hardly a day older than he did when *dear Ann* died, and they were all there together, *dear Jolyon*, and *dear Swithin*, and *dear Roger*"; "Had she (June) not said to Mrs Soames – who was always so beautifully dressed – that feathers were vulgar? Mrs Soames had actually given up wearing feathers, *so dreadfully downright was dear June!*"; "Here the rumour arose, then, that '*something very dreadful, my dear'* was pending […]"; "[…] the house had acquired a close resemblance to hundreds of other houses with the same high aspirations, having become: 'That very charming little house of the Soames

Forsyte, *quite individual my dear – really elegant!*'" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 6, 49, 246, 472).

Pe de altă parte, selecţia unor apelative afective reflectă ipocrizia unor personaje sau categorii de personaje. Cu toate că reputaţia familiei este ameninţată de relaţia dintre Irene şi Bosinney, bătrânele doamne Forsyte doresc să păstreze aparenţele, Irene rămânând, în conversaţiile cu Soames, "dear Irene": "And how will *dear Irene* like living in the country?". După moartea cumnatului său, tatăl lui Bosinney, cu care s-a aflat în relaţii conflictuale, lady Baynes vorbeşte despre acesta „în cei mai buni termeni", deşi nu fără o doză de ironie, ca despre "her poor, dear, irreverend brother". În *The Silver Spoon*, Soames, aflat în aşteptarea procesului dintre fiica sa şi Marjorie Ferrar, observă că avocaţii celor două părţi par a fi cei mai buni prieteni, "thick as thieves" – precizează naratorul, pentru ca în timpul procesului să-şi interpeleze adversarul prin formula "my friend", folosită, de data acesta, cu sens depreciativ (Galsworthy [1906-1921] 2001: 66, 169; [1924-1928] 2001: 494).

Snobismul unor personaje se reflectă, printre altele, în alegerea unor formule de adresare. Sub influenţa modei, care influenţează şi limbajul, Winifred i se adresează mamei sale folosind prenumele (Emily) căci, spune ea, "it was so chic". În încercarea de a o impresiona pe Fleur, Michael Mont îi propune acesteia să-şi spună M.M, respectiv F.F., pentru a fi astfel în acord cu spiritul vremii: "Do you mind calling me M.M. and letting me call you F.F.? It's in the spirit of the age". În *Maid in Waiting*, naratorul afirmă că respectul lui Hubert Cherrell pentru tatăl său, care se reflectă şi în apelativul *Sir* la care tânărul face apel, este ciudat într-o societate în care "fathers were commonly treated as younger brethren, or alluded to as 'that old man'" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 147, 592 [1931] 2007: 129).

Formulele de adresare (referire) cu funcţie afectivă, la care recurg cei din familia Forsyte, contrastează însă cu evitarea sistematică a actelor de limbaj expresive, a complimentelor, a confesiunilor, a expresiilor care denotă compasiune, adică a tot ceea ce înseamnă mai mult decât strictul necesar: "[…] one did not say more than one need say". Soames, de exemplu, preferă să nu discute despre problemele sale, punând în schimb orice indispoziţie pe seama ficatului. La un moment dat, el se află în situaţia de a trebui să-i ofere lui Irene explicaţii şi scuze pentru vizita neanunţată pe care i-o face; pentru un Forsyte "it was an axiom […] that people did not go anywhere unless they wanted something". Postura incomodă îi provoacă sentimente de furie împotriva tuturor formulelor de scuze şi justificare. Dacă exprimarea scuzelor este semn de slăbiciune, în concepţia celor mai multe personaje din primele generaţii Forsyte, expresia sentimentelor e o dovadă de lipsă de maturitate: "The two stared at each other. Their hearts were full of feeling, but they could give it no expression – Forsytes that they were"; "[…] to a true Forsyte, sentiment […]

was a luxury only to be indulged in after his appetite for more material pleasure had been satisfied"; "It was difficult for him (Soames) to pay a compliment. He despised people who were lavish with their praises"; "Pity was pulp! Sentiment was bilge!"; "As a family they had so guarded themselves from the expression of all unfashionable emotion […]" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 42, 71, 439; [1924-1928] 2001:51, 122, 155, 382, 440, 536, 603).

Lipsa sentimentelor reale şi tensiunea planează atât în relaţia lui Soames cu Irene, cât şi în relaţia aceluiaşi personaj cu Annette. Dacă Irene preferă să se refugieze în tăcere, lăsându-l pe Soames să ţină lungi monologuri despre clienţi şi afaceri, Annette păstrează, faţă de soţul ei, încă de la început, o distanţă care se reflectă, printre altele, şi în felul în care i se adresează: "Comme vous êtes sage!". Soames, care nu suferă limba franceză, în opinia sa, "a theatrical affair […] connected with the refinements of domestic irony", nici n-o cunoaşte suficient de bine încât să înţeleagă că soţia sa nici măcar nu-i spune „tu" ("His knowledge of French was not yet such as to make him grieve that she had not said 'tu'"). Cu toate acestea, crede că lipsa de afecţiune a acesteia, „cinism" şi „imoralitate tipic franţuzească", reprezintă o ameninţare la adresa imaginii pe care şi ei, ca orice cuplu, trebuie să o proiecteze şi asupra intereselor materiale: "If only she weren't always so frankly cynical about the relations between them! […] There it was, and the love was not – but you were, and must continue to be! Thus you had it both ways, and were not tarred with cynicism, realism, and immorality like the French. Moreover, it was necessary in the interests of property" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 486, 539).

Dacă exprimarea deschisă a sentimentelor este aproape de neconceput, mai ales pentru personajele din primele două generaţii Forsyte, în *Maid in Waiting*, naratorul observă, dimpotrivă, o tendinţă exacerbată a majorităţii tinerilor de a renunţa la rezervă, de a vorbi prea mult despre propriile opinii şi sentimente, ceea ce face să scadă valoarea şi intensitatea acestora: "The outline of a young Englishman of the inarticulate variety is difficult to grasp. The vocal variety is easily enough apprehended. Its manners and habits bulk large to the eye and have but little importance in the national life. Vociferous, critical, ingenious, knowing and advertising only its own kind, it forms an iridescence shimmering over the surface of the bog, and disguising the peat below. It constantly and brilliantly expresses almost nothing; […] feelings continually voiced cease to be feelings, and feelings never voiced deepen with their dumbness" (Galsworthy [1931] 2007: 102).

Exprimarea sentimentelor este însă o practică obişnuită în Parlament, deşi, *actele de limbaj expresive* şi formulele prefabricate la care recurg politicienii trimit, în mod restrictiv, la sentimente de patriotism. Michael Mont, parlamentar şi adept al mişcării politice care poartă denumirea de foggartism şi

care susţine, printre altele, emigrarea tinerilor englezi în dominioane, colonii sau protectorate, şi-ar dori să vorbească la Cameră despre mizeria şi urâţenia cartierelor mărginaşe ale metropolei şi despre o serie de măsuri care, dacă ar fi adoptate, ar crea locuri de muncă şi, în acelaşi timp, ar înfrumuseţa aceste locuri. Totuşi, gândeşte el, "[…] that wouldn't do! Keep Beauty out of it; Beauty never went down in 'the House'! No sentiment went down! At least, only such as was understood – 'British stock', 'Patriotism', 'Empire', 'Moral Fibre'. Thews and productive power – stick to the clichés!" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 539).

În contrast cu formularea cât mai elaborată a strategiilor prin care intenţionează să schimbe în bine mersul ţării şi cu exprimarea sentimentelor de patriotism, superficialitatea din intervenţiile politicienilor reiese mai cu seamă din încălcarea *principiului sincerităţii.* În ciuda atacurilor la care fac apel adversarii săi politici, în timp ce îşi prezintă discursul, atacuri care iau forma întrebărilor ironice ("'Leaving out Ireland' (A voice: 'Why?') […]") sau a sfaturilor ironice ("'But I won't go into that….' (A voice: 'Better not!')", Michael declară că mai mulţi parlamentari ai puterii îmbrăţişează convingerile sale, dar regula spune că "You musn't support your real conviction in Office – it's not done" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 382, 388, 383).

### 5.3.3. Gestionarea impresiilor. Implicit şi mentalităţi

În scrierile lui Galsworthy, mai ales în primele două trilogii, construirea şi păstrarea unei reputaţii potrivite cu înţelegerea, aşteptările şi mentalităţile societăţii şi ale grupurilor din care fac parte se numără printre cele mai importante preocupări ale personajelor. Prin urmare, ne vom raporta, în analiza de faţă, ca şi în capitolele dedicate celorlalţi trei autori, la o serie de concepte, precum *performare* (*performance*), *faţadă* (*front*) sau *gestionare a impresiilor* (*impression management*), introduse de sociologul american Erving Goffman ([1959] 2007; *cf. supra* 1.5).

Folosind terminologia lui Erving Goffman, familia Forsyte este o „echipă", un grup de personaje care cooperează pentru a *gestiona impresii* care îi privesc pe fiecare în parte sau grupul în ansamblu. *Gestionarea impresiilor* şi construirea unei *faţade personale* cât mai favorabile se realizează, în primul rând, printr-o serie de însemne ale rangului. În concepţia lui Goffman ([1959] 2007: 21, 101), un statut, o poziţie, o încadrare socială presupun „[…] nu numai a deţine atributele necesare, ci şi a respecta standardele de comportament şi de înfăţişare pe care gruparea socială de care aparţii o asociază cu aceste atribute". Aşadar, indivizii „[…] sunt preocupaţi de problema producerii acelei impresii convingătoare conform căreia aceste standarde sunt realizate".

Pentru înalta burghezie engleză, categorie din care fac parte şi membrii familiei Forsyte, distincţia este, alături de bogăţie, una dintre cele mai importante embleme. Prin urmare, comportamentul acestora este modelat astfel încât să creeze impresia de distincţie. Swithin, de exemplu, se retrage din afacerea cu imobile, căci, în opinia sa, "a man of his distinction should never have been allowed to soil his mind with work". Cu toate că personajul nu a mânat vreodată patru cai la trăsură şi nici nu are de gând să o facă, porecla de „Four-in-hand Forsyte" îi convine, "because of something distinguished in the sound". În conversaţiile despre tatăl lor, Superior Dorset Forsyte, de meserie zidar, care se ridicase la statutul de antreprenor, bătrânii Ann, Jolyon sau Hester amintesc numai că acesta nu era prea rafinat, deşi nu muncea şi avea obiceiul de a bea vin de Madeira, singurele însuşiri aristocratice pe care le-au putut descoperi: "A hard, thick sort of man; not much refinement about him"; "'I don't recollect that he ever did anything […] I remember he used to drink Madeira". Căsătorindu-se cu Annette, Soames trece peste un trecut "which in truth was not too distinguished", dat fiind că aceasta obişnuia să muncească, şi chiar mai rău decât atât, într-un restaurant din cartierul nu prea select Soho (Galsworthy [1906-1921] 2001: 33, 95, 141, 297).

În *A Modern Comedy*, ceea ce îi preocupă pe tineri este nu atât distincţia, cât reputaţia de persoane mondene, capabile să renunţe la prejudecăţi şi convenţionalism, pentru a afişa, în schimb, crezuri libertine. Cu toate acestea, regula rămâne aceeaşi – prestigiul şi aparenţele contează. "To save face! No one would make a move because of their faces" gândeşte Michael. "'Who cares what one is? It's what one's labelled" e de părere Fleur. Ea condamnă, de asemenea, iniţiativa tatălui său de a face public conflictul cu Marjorie Ferrar: "Couldn't he have seen that it was nothing so long as it was not public, but everything the moment it was?" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 330, 346, 563).

În *The Forsyte Saga*, amplasamentul şi dimensiunea caselor, articolele de vestimentaţie sau obiectele de artă au nu numai funcţionalitatea lor primară, ci sunt parte a ceea ce Goffman numeşte „echipament expresiv", mijloace prin care cei din clasele „de sus" îşi construiesc o *faţadă* şi, în acelaşi timp, un ascendent asupra celor nesofisticaţi. Apariţia lui Bosinney, la petrecerea dată în cinstea logodnei sale cu June, purtând o pălărie turtită şi fără formă, o apariţie jignitoare la adresa familiei din care urma să facă parte, este primul element care declanşează neliniştea celor de la „Bursa Forsyte" în ceea ce priveşte soarta lui June şi reputaţia familiei. Grija pentru aparenţe este, precizează naratorul, caracteristică celor din familia Forsyte: "How impossible and wrong would it have been for any family, with the regard for appearances which should ever characterize the great upper middle class, to feel otherwise than uneasy!" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 7, 13).

În *To Let*, ultimul volum al primei trilogii, în ciuda transformărilor care încep să ia amploare imediat după Primul Război Mondial, vestimentaţia, puterea de cumpărare, menţinerea distanţei sociale rămân indicii ale unei societăţi încă puternic stratificate. La sărbătoarea la care, aşa cum anunţă ziarele, participă zece mii de persoane, aceia care poartă pălării de fetru moale ocupă locuri ieftine, în vreme ce bărbaţii din înalta societate poartă joben şi stau lângă peluză. Spre satisfacţia acestora din urmă, "[…] the proletariat was not yet paying the necessary half-crown. Here was still a close borough, the only one left on a large scale […]". Dar, în *A Modern Comedy*, atitudinea personajelor mai tinere în ceea ce priveşte diferenţele sociale reflectă transformări în planul mentalităţilor. Este, de exemplu, cazul lui Michael Mont, fiul baronetului Lawrence Mont, care, deşi fără succes, încearcă să ajute familia şomerului Bicket, sau cazul câtorva doamne din cercurile mondene care se implică în organizarea şi funcţionarea unei cantine pentru personalul voluntar de la căile ferate (Galsworthy [1906-1921] 2001: 657; [1924-1928] 2001: 559).

Erving Goffman ([1959] 2007: 105, 165) observă că „o problemă fundamentală a multor performări este cea a controlului informaţiei; publicul trebuie împiedicat să primească informaţii distructive cu privire la situaţia care îi este definită. Cu alte cuvinte, o echipă trebuie să fie capabilă să-şi păstreze şi să facă astfel încât să îi fie păstrate secretele".

Totuşi, în romanele supuse analizei, personajele se află adesea în imposibilitatea de a opri informaţiile care le aduc prejudicii de imagine. Pentru Soames, divorţul, perspectiva de a fi nevoit să dea în vileag problemele cu care se confruntă în relaţia conjugală şi, deci, riscul de a-şi pierde reputaţia sunt de neîndurat, mai ales că, neputând înfrunta opinia publică, se gândeşte să se retragă din afaceri: "Whence should a man […] saturated with all the prejudices and beliefs of his class, draw the insight or inspiration necessary to break up this life? It was a question of imagination, of projecting himself into the future beyond the unpleasant gossip, sneer, and tattle that followed on such separations […]". Un alt „scandal", provocat, de data aceasta, de divorţul dintre Winifred şi Dartie, ar putea grăbi, în opinia lui Soames, sfârşitul tatălui său, care, toată viaţa, a fost prevăzător şi preocupat de renumele familiei, parte importantă a averii, "a possession, a concrete, unstained piece of property" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 159, 474).

Majoritatea celor din familia Forsyte nutresc sentimente de aversiune faţă de presă, mai ales faţă de presa de scandal. Bătrânul Jolyon se declară chiar împotriva jurnalelor care publică informaţii referitoare la afacerile sale: "What business – he said – had the Public with his concerns!". Ipoteza apariţiei în ziare a unor amănunte legate de divorţul părinţilor săi îl neliniştește pe Val Dartie, care îşi aminteşte că citeşte totuşi cu plăcere coloanele în care apar detalii picante.

Pentru Soames, "the papers are a pushing lot; it's very difficult to keep things out. They pretend to be guarding the public morals, and they corrupt them with their beastly reports". În *A Modern Comedy*, vehemența personajului la adresa presei se diminuează, fie pentru a accepta lucrurile așa cum sunt ("It had its virtues and its vices"), fie pentru a face loc unei atitudini ironice ("What did people see of the real truth? They just repeated each other, like a lot of shareholders, or got their precious sentiments out of *The Daily Liar*. For one person who took a line, a hundred followed on, like sheep") (Galsworthy [1906-1921] 2001: 115, 393; [1924-1928] 2001: 276, 353).

Controlul informațiilor distructive presupune ca performerul să „cunoască partitura" și să evite să comită incidente involuntare sau *faux pas*-uri, cum le numește Goffman, care privesc atât „expresiile degajate" (nonverbale), la care ne-am referit mai sus, cât și „expresiile furnizate" (comunicarea verbală), asupra cărora ne vom opri în cele ce urmează (*cf.* Goffman [1959] 2007: 30, 32, 33, 243).

Așa cum am menționat și într-unul dintre capitolele precedente, niciun Forsyte nu dezvăluite secrete de familie în mod intenționat. Așadar, controlul informațiilor în interacțiune presupune, în primul rând, evitarea anumitor subiecte. Doamna Septimus Small, de exemplu, în ciuda dorinței de a afla tot ceea ce știe doamna MacAnder despre Irene și Bosinney, pune punct conversației pe această temă: "My dear, it is a subject we do not talk about!". Fiind la începutul căsătoriei cu Soames și necunoscând concepțiile și prejudecățile celor din familia Forsyte, Annette le vorbește mătușilor Hester și Juley despre faptul că a lucrat în restaurantul mamei sale din cartierul Soho. Stânjenit, Soames încearcă să schimbe cât mai rapid subiectul și o sfătuiește pe Annette să nu mai menționeze lucrurile acestea căci, spune el, "Soho […] is rather a shady part of London. […] the English are fearful snobs […]. Our professional and leisured classes still think themselves a cut above our business classes, except of course, the very rich […]. It isn't advisable in England to let people know that you ran a restaurant or kept a shop or were in any kind of trade. It may have been extremely creditable, but it puts a sort of label on you; you don't have such a good time or meet such nice people – that's all" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 191, 486).

Atunci când membrii familiei Forsyte abordează subiecte delicate, fac apel la mijloace indirecte de expresie, la aluzie sau eufemism. Pentru bătrânul Jolyon, femeia de moravuri ușoare care o împiedică pe Irene să se sinucidă este "one of those". Cum întotdeauna "appearances must be saved", în conversațiile despre relația dintre Irene și Bosinney, o serie de cuvinte și expresii, precum „plimbare" ("drive") sau „purtările ei" ("her goings on"), devin cele „oficiale", adică suficient de cuprinzătoare și de vagi, potrivite pentru un Forsyte. În vreme ce Soames definește situația drept o „chestiune subterană" ("subterranean"), George

care, precizează naratorul, "invented many of those striking expressions still current in fashionable circles", îl informează pe fratele său, Eustace, că „cei doi au întrecut măsura" ("'those two' had gone to extremes") şi că „Piratul nu se lasă"("'the Buccaneer' was 'going it'") (Galsworthy [1906-1921] 2001: 192, 269).

Naratorul din *The Forsyte Saga* precizează că: "It is so much easier to say 'Then we know where we are', than to mean anything particular by the words". În *A Modern Comedy*, americanul Francis Wilmot are o atitudine critică faţă de preferinţa englezilor pentru indirecţie: "No directness and simplicity in this town. People did not say what they meant" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 368; [1924-1928] 2001: 352).

În *End of the Chapter*, reputaţia îndoielnică a lui Jerry Corven, soţul lui Clare, se reflectă în exclamaţiile cu subînţeles la care ceilalţi fac apel atunci când se vorbeşte despre acesta: "[…] Lawrence says people say: 'Oh! Jerry Corven!' and then don't say. So, what was it?"; "I can't go into it, but he seems to be quite a beast"; "Well, Jerry Corven! People had always shrugged and hinted" (Galsworthy [1933] 2007: 17, 46).

Indirecţia este necesară nu numai pentru a ocoli subiecte delicate, ci şi pentru a evita formularea directă de acuzaţii sau critici. În interacţiunile verbale conflictuale, personajele fac apel la mijloace lingvistice care funcţionează ca atenuatori ai unor acte de limbaj cu potenţial agresiv, la formule reparatoare şi procedee asociate cu *politeţea negativă*. Tânărul Jolyon declară că cei din familia Forsyte "are very civilised". Într-o conversaţie tensionată cu Soames, Jolyon îşi prefixează prin scuze opiniile care le contrazic pe cele ale vărului său: "[…] *forgive my saying*, you misconceive the matter if you think reason comes into it at all". Nu fără o doză de ironie, Soames îşi începe intervenţia mulţumindu-i. De asemenea, aplicând regula "Don't impose! Give the receiver options" (*cf.* Lakoff 1973), Soames recurge la un modalizator de incertitudine care funcţionează ca un mecanism de atenuare: "*Thanks* […] but I see things *perhaps* more plainly than you think". În ciuda schimbului de amabilităţi şi dincolo de necesitatea de a menaja, prin litotizarea comportamentelor nepoliticoase, *faţada* proprie şi pe aceea a interlocutorului, intervenţiile celor două personaje *lasă să se înţeleagă* (*cf.* Récanati 1981), prin inferenţe neintenţionate, că o conciliere nu este posibilă. Naratorul precizează: "The meeting of those two Forsytes of the second generation, so much more sophisticated than the first, […] was marked by subtle defensiveness beneath distinct attempt at cordiality" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 328, 433, 434).

Aflată în boxa martorilor, Marjorie Ferrar, căreia Fleur i-a intentat un proces de calomnie, trebuie să facă faţă unui joc permanent de semnificaţii implicite al căror scop este acela de a-i strica reputaţia. Avocatul părţii adverse

îşi construieşte discursul, îşi dirijează interogatoriul şi argumentaţia cu scopul de a demonstra imoralitatea personajului. Întrebările pe care i le pune sunt formulate în aşa fel încât să ofere indirect anumite răspunsuri care, cumulate, *să-i facă* pe cei prezenţi *să înţeleagă* (*cf.* Récanati 1981) că Marjorie este o „uşuratică". Degajarea acestui subînţeles se face prin încălcarea intenţionată a *maximei cantităţii* (întrebările conţin mai multă informaţie decât este necesar) şi a *maximei calităţii* (întrebările introduc informaţii a căror veridicitate nu este verificată) (*cf.* Grice 1975): "Are you suggesting, Miss Ferrar, that responsible public men take the same light-hearted view of conduct and morals as you?"; "Aren't you rather assuming, Sir James, that her view is light-hearted?". Aceeaşi tactică este adoptată şi la procesul de divorţ dintre Jerry Corven şi Clare. Avocatul acesteia din urmă îşi conduce interogatoriul astfel încât *să facă* auditoriul *să înţeleagă* că acuzaţiile de adulter pe care Jerry i le aduce lui Clare sunt numai pretexte de divorţ: "What made you pitch on him as a possible means of securing a divorce from your wife?"; "I object to that way of putting it" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 503; [1933] 2007: 215).

Indirecţia se asociază uneori cu intenţia de a ironiza. Ironia reprezintă unul dintre mecanismele pragmatice la care recurg Enunţiatorii pentru a atenua contradicţia dintre o atitudine critică sau zeflemitoare şi regulile comportamentului social. De cele mai multe ori însă, aparenta respectare a acestor reguli nu menajează ci, dimpotrivă, lezează *faţada* sau, în termenii lui Penelope Brown şi Stephen Levinson (1978), *faţa pozitivă* (*positive face*) a celor vizaţi.

Într-o conversaţie la care participă Annette, Soames şi Winifred, Prosper Profond afirmă: "Human nature's always the same". Pentru a-şi arăta disprețul atât faţă de ţara adoptivă, cât mai ales faţă de soţul său, Annette face apel la ironie. În opinia ei, "Human nature is not the same in England as anywhere else". În *A Modern Comedy*, Fleur se referă ironic la relaţia lui Francis Wilmot cu Marjorie, spunând că aceasta "is just about the limit […] the limit of perfection", Francis fiind "a living proof". În exemplele de mai sus, ironia se manifestă prin *simularea forţei ilocuţionare* (*cf.* Grice [1978] 2001) a unei aserţiuni, simulare care devine evidentă dată fiind discrepanţa dintre inferenţele logice (natura umană, prin definiţie, exclude existenţa unor diferenţe determinate de naţionalitate; perfecţiunea, desăvârşirea exclud limitele, după cum adjectivele care corespund acestor termeni exclud gradele de comparaţie) şi ceea ce urmăresc Enunţiatorii *să dea de înţeles* (*cf.* Récanati 1981 şi *supra*) (Galsworthy [1906-1921] 2001: 660; [1924-1928] 2001: 347).

Încă de la primul său discurs în Parlament, Michael adoptă tehnica obişnuită, aceea prin care politicienii, pentru a-şi construi o imagine de succes şi pentru a se impune în faţa adversarilor, îşi însoţesc intervenţiile cu ironii la adresa acestora: "Speakers on all sides of the House, dwelling on the grave nature of

the Unemployment problem, had pinned their faith to the full recapture of European trade, some in one way, some in another. *Augustus as they were*, he wished *very humble* to remark that *they could not eat cake and have it* […] Some honourable Members, *he was afraid not many*, would be familiar with the treatise of Sir James Foggart […]". În citatul de mai sus, atitudinea ironică a Enunţiatorului reiese, pe de o parte, din *implicatura preconstruită* (un proverb cu conotaţii negative), iar pe de altă parte, din *simularea forţei ilocuţionare* a unor aprecieri, asociată cu diminuarea propriei importanţe. Atitudinea ironică se reflectă, de asemenea, în contrastul dintre o evaluare pozitivă şi ceea ce pretinde că simte (se teme că onorabilii membri ai Camerei sunt cam puţini), precum şi în ceea ce *dă de înţeles* (nu numărul de onorabili membri ai Camerei îl preocupă, ci tocmai onorabilitatea acestora) (Galsworthy [1924-1928] 2001: 382, 383).

Soames citeşte într-un ziar, la rubrica "Chiff-chaff", aluzii ironice la adresa fiicei sale: "Enterprising little lady is losing no chance of building up her salon". În opinia lui Soames, nici dacă i-ar fi zis "lion-hunter" răutatea n-ar fi fost mai evidentă. Naratorul precizează că, din păcate, "[…] in a primary sense 'lion-hunter' was a compliment, and Soames doubted whether its secondary sense had ever been 'laid down' as libellous". Ironia se realizează, în exemplul de mai sus, prin *substituţie* (*cf.* Grice [1975 1978] 2001), prin înlocuirea semnificaţiei literale a enunţului cu o alta, denumită de Grice *speaker meaning*. Anulând semnificaţia literală, Enunţiatorul urmăreşte *să dea de înţeles* (*cf.* Récanati 1981) altceva, şi anume că Fleur e snoabă şi arivistă, inferenţe care, desigur, ar putea strica reputaţia personajului. Clivajul *sentence meaning – speaker meaning*, în enunţuri ironice, se reflectă şi în posibilitatea ca Enunţiatorul, dorind să salveze aparenţele şi să evite un conflict direct, să se refugieze în zona semnificaţiei literale, aşa cum face redactorul-şef al ziarului cu pricina. Soames face o vizită la redacţie cu scopul de a reclama felul în care se fac referiri la fiica sa. Redactorul-şef răspunde că "an enterprising little lady […] is quite a pleasant word" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 324, 325, 354).

Operaţia de descifrare a semnificaţiilor implicite presupune un calcul interpretativ care are la bază un fond comun de informaţii contextuale şi enciclopedice. În *End of the Chapter*, frecvenţa aluziilor culturale şi literare şi derivarea, cu uşurinţă, a semnificaţiilor acestora, scoate în evidenţă atât existenţa unui univers comun de discurs, cât şi a unor preocupări comune participanţilor la interacţiune. Clare Corven îi scrie o scrisoare lui Tonny Croom în care îl roagă indirect să nu dea de veste că se află la Londra: "[…] I adjure you to sense and not sensibility, and to due regard for pride and prejudice". Adrian o previne pe Dinny că lordul Saxenden nu este ceea ce pare şi că "if there is one thing he enjoys more than another, it's his quid pro quo". Pentru a-şi întări afirmaţia, continuă cu un joc de cuvinte: "Have you got a quid for him? He'll want

cash down". Într-o conversaţie cu tânărul Tasburgh, Dinny îi mărturiseşte acestuia că a descoperit un strămoş comun, ceea ce ar însemna că, spune ea, "the love follows", trimiţând astfel la proverbul francez: "Cousinage est un dangereux voisinage". Hilary Cherrell afirmă că a refuzat un decanat şi a renunţat la o viaţă de oarecare huzur pentru ascetism, dar că "the grapes have been sour ever since". Invitat la masă, la Fleur şi Michael, Adrian refuză spunând că "Skeletons should not be at feasts", aluzie la obiceiurile vechilor egipteni de a aşeza la masă schelete care să le amintească de efemer (Galsworthy [1931] 2007: 70, 86, 139, 143; [1933] 2007: 39).

Fondul comun de informaţii include nu numai cunoştinţe, ci şi credinţe şi mentalităţi, exprimate adesea prin conţinuturi implicite. Într-o conversaţie cu Michael, Soames afirmă că problemele naţionale sunt chestiuni prea abstracte pentru a putea fi înţelese de femei: "[…] national affairs are too remote; you can't expect a woman to be interested in them". Replica lui Michael, "Quite a lot of women are [interested]", scoate în evidenţă diferenţe de atitudine şi o distanţare faţă de prejudecăţile legate de rolul femeilor în societate. Pentru a-şi exprima dispreţul cu privire la acest tip de preocupări feminine, Soames face apel la o *implicatură preconstruită* ("Blue-stockings"), o aluzie la adresa doamnelor care, în saloanele mondene din secolul al XVIII-lea, discutau într-o manieră informală despre literatură. Preluarea polifonică, în enunţuri ironice, a unor fragmente de discurs anterioare, atribuite aşadar altei instanţe enunţiative, face ca ironia să fie o *menţiune în ecou* (*cf. echoic mention* Sperber & Wilson [1978] 2001). Dorind să răspundă unei ironii printr-o alta, Michael aduce discuţia în zona factuală, spunând că toate poartă ciorapi de culoarea pielii ("No, sir; they nearly all wear nude") (Galsworthy [1924-1928] 2001: 466).

Discrepanţele în ceea ce priveşte cunoştinţele, credinţele şi mentalităţile sau profilul intelectual şi cognitiv diferit al personajelor pot împiedica recuperarea semnificaţiilor, chiar a celor literale, aşa cum se întâmplă uneori în interacţiunea dintre Soames şi Annette. Ştiind că soţul ei nu cunoaşte limba franceză suficient de bine, Annette îşi exprimă dispreţul faţă de Soames făcând apel la un joc de cuvinte care are efectul scontat. Când Soames aude expresia "Que tu es grossier!", crede că înseamnă "What a grocer you are!" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 540).

Într-o conversaţie în care se vorbeşte despre o statuie de marmură italiană, achiziţionată de Swithin, opiniile sunt împărţite în ceea ce priveşte valoarea obiectului. Dacă bătrânul Jolyon n-ar fi dat bani pe o asemenea lucrare, în opinia lui Swithin, fiind artă modernă italiană, statueta face toţi banii. Întrebat care este părerea sa, Bosinney răspunde că "The work is a remarkable one […] For its naïveté". Ironia din intervenţia lui Bosinney se realizează prin *simularea forţei ilocuţionare* (*cf.* Grice [1978] 2001) a unui compliment şi printr-un *clivaj de evaluare* (*cf*. Kotthoff 2003), un decalaj care derivă din asocierea unei

evaluări pozitive ("remarkable") cu una negativă ("naïveté"). Cu excepţia lui Swithin care, afirmă naratorul, "was not sure whether a compliment was intended", ceilalţi, sprijinindu-se pe cunoştinţe contextuale şi enciclopedice, precum şi pe inferenţe logice, înţeleg atitudinea zeflemitoare a lui Bosinney la care răspund "by an impressive silence" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 40).

Într-o după-amiază, Francis Wilmot îl însoţeşte pe Michael la parlament. La întoarcere, se declară impresionat, în mod plăcut, de un deputat cu idei „măreţe" care, în opinia sa, "would go in America". Ironic, Michael face aluzie la faptul că, în 1920, Senatul S.U.A. a refuzat să ratifice pactul Ligii Naţiunilor. Întreabă, aşadar, dacă ideile măreţe despre care vorbeşte Francis şi idealismul, sunt acelea care i-au determinat pe americani să nu intre în Liga Naţiunilor ("The idealism which keeps you out of the League of Nations […]?"). Pe de altă parte, necunoscând felul în care funcţionează Camera Comunelor, Francis Wilmot nu înţelege cum tocmai preşedintele, numit "Speaker", nu ia cuvântul. Michael e nevoit, aşadar, să-i explice că acesta nu trebuie să intervină, "he's the dignity of the House" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 323).

Cunoştinţele, atitudinile, credinţele şi mentalităţile personajelor sunt reperabile în discurs şi prin analiza inferenţelor neintenţionate, prin ceea ce enunţarea lor *lasă să se înţeleagă* (*cf.* Récanati 1981).

Winifred Dartie care, afirmă naratorul, "[…] has more fashionable principles in regard to matrimonial behaviour", consideră că „flirtul" dintre Irene şi Bosinney, despre care se discută la „Bursa Forsyte", este un lucru nevinovat: "The 'little thing' […] was bored. Why shouldn't she amuse herself?". Calificativul pe care îl foloseşte când se referă la Irene nu este însă justificat de înălţime, Irene era mai înaltă decât Winifred. În schimb, *lasă să se înţeleagă* valoarea pe care şi-o atribuie fiecare Forsyte: "It was real testimony to the solid worth of a Forsyte" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 146).

Cum pentru Soames reticenţa şi rezerva sunt manifestări tipic englezeşti, "indispensable attributes of property and culture", el nu poate înţelege buna dispoziţie a bătrânului funcţionar Elderson şi nici laudele sincere pe care acesta i le adresează: "If any director were as conscientious as you, one would sleep in one's bed. I don't mind telling you that the amount of help I got from the Board before you came on it was – well – negligible". În opinia lui Soames, formularea explicită a unor observaţii care atestă simpatia şi aprecierea, strategie asociată cu politeţea pozitivă, *lasă să se înţeleagă* că interlocutorul îl linguşeşte şi, deci, urmăreşte un scop: "Flattery! The fellow must be leading up to something!" (Galsworthy [1906-1921] 2001: 443; [1924-1928] 2001: 232).

Fleur îl informează pe soţul său că pictorul Aubrey o pictează nud pe soţia unuia dintre angajaţii săi. În vreme ce Michael se întreabă dacă nu cumva ar trebui să-l împiedice pe Aubrey, mai ales că nu-şi doreşte şi alte motive

pentru care să-şi compătimească angajatul, Fleur e de părere că "It's more money and her look-out […] She won't tell him, of course". Pentru Michael, cuvintele soţiei sale, rostite cu naturaleţe şi simplitate, *lasă să se înţeleagă* concepţia acesteia cu privire la sinceritatea în cuplu şi că gelozia sa este justificată: "One didn't tell one's mate what would tease the poor brute!" (Galsworthy [1924-1928] 2001: 180).

Inferenţele neintenţionate sunt uneori şi indicii ale diferenţelor de statut, de vârstă sau educaţie. În *End of the Chapter*, Pommett, servitorul marchizului Shropshire îl înştiinţează pe Sir Lawrence că marchizul e ocupat, i se predă o lecţie de "Heinstein", adică Einstein. Lady Mont le sfătuieşte pe nepoatele sale, Dinny şi Clare, să nu citească romane vulgare, aşa cum este "Achilles, or something", referindu-se, de fapt, la *Ulysses*, de James Joyce. "There's the Bible", spune ea. Clare răspunde însă că "[…] one reads anything now" (Galsworthy [1931] 2007: 133, 266, 267).

## 5.4. ÎN LOC DE CONCLUZII

1. John Galsworthy îşi concepe opera într-o epocă marcată de transformări şi progres, dar şi de contradicţii, atât în plan social şi istoric, cât şi în domeniul culturii, al artei şi literaturii. În acest cadru general, în care, dintre speciile prozei, romanul cunoaşte o diversificare fără precedent, prin apariţia unor opere inovatoare, centrate pe transformări de formă şi conţinut, John Galsworthy continuă tradiţia romanului realist critic şi a povestirilor de amploare, cu caracter de cronică, din secolul precedent.

*The Forsyte Saga*, *A Modern Comedy* şi *End of the Chapter* surprind dominante ale evoluţiei istorice, sociale şi culturale care determină transformări semnificative în stilurile de viaţă şi mentalităţile înaltei societăţi engleze, la sfârşit de secol XIX şi început de secol XX.

Pe lângă cele mai importante coordonate ale contextului socio-cultural care încadrează scrierile lui Galsworthy, primul capitol scoate în evidenţă o serie de aspecte generale, abordate în detaliu în secţiunile de analiză propriu-zisă, care reflectă schimbările petrecute în decursul a mai bine de patruzeci de ani, timp în care firul narativ urmăreşte destinul familiei Forsyte, în tradiţie realistă, un personaj colectiv reprezentativ.

Trilogia *The Forsyte Saga* este o critică îndreptată împotriva înaltei burghezii din vremea reginei Victoria, o lume în care predomină „spiritul de proprietate", cultul exagerat al banilor, al etichetei şi simbolurilor exterioare, individualismul, rezerva şi lipsa sentimentelor autentice. Toate acestea duc la

o înstrăinare a individului, în ciuda legăturilor, aparent strânse, pe care le are cu cei care poartă acelaşi nume, respectă cu sfinţenie aceleaşi tradiţii, duc acelaşi stil de viaţă, au interese şi concepţii similare. În ciuda rezistenţei la nou a bătrânilor Forsyte şi a majorităţii celor din cea de-a doua generaţie, sub presiunea factorilor istorici şi socio-culturali, stilurile de viaţă şi mentalităţile celor tineri se schimbă. Onorabilitatea, care pentru părinţii şi bunicii lor însemna proprietate, distincţie, convenienţe, este acum înlocuită de dorinţa de emancipare, de căutare a senzaţiilor şi de revoltă împotriva regulilor.

Transformările, vizibile încă din ultimul volum al primei trilogii (*To Let*), a cărui acţiune se petrece după Primul Război Mondial, sunt şi mai evidente în *A Modern Comedy* şi *End of the Chapter*. Printre cele mai importante aspecte se numără: schimbarea concepţiilor cu privire la statutul şi rolul femeii în societate, a percepţiilor asupra căsătoriei şi divorţului, deplasarea interesului dinspre ceea ce înseamnă bogăţie materială înspre cultură şi bogăţie spirituală sau dinspre izolarea în spaţiul restrâns pe care-l delimitează cercul strict al familiei, o stratificare socială puternică, prejudecăţile şi naţionalismul înspre mobilitate şi deschidere.

În comparaţie cu prima trilogie, în ultimele două, critica sistemului de raporturi şi a mentalităţilor aferente este semnificativ atenuată. Deşi demască, prin ironie, snobismul, superficialitatea şi imoralitatea care-i caracterizează, în mare parte, pe tinerii „moderni" şi „mondeni" din societatea înaltă, acestea prezintă nuanţe care merg până la sentimente de nostalgie în faţa procesului de perimare a principiilor unei epoci şi a încercărilor de a schimba nu numai relele acesteia, ci şi tot ceea ce ar merita să fie păstrat.

2. În cel de-al doilea capitol, am propus o abordare a strategiilor narative, dintr-o perspectivă care se sprijină, cu predilecţie, pe teoria enunţării şi pe aceea a actelor de limbaj:

a. Primul subcapitol dezvoltă o serie de aspecte legate de statutul naratorului, precum şi de problema *vocii*. În romanele lui Galsworthy, naratorul omniscient îşi asumă responsabilitatea de a prezenta universul ficţional. Având drept punct de plecare tipologia alcătuită de Norman Friedman (1967), am constatat că discursul narativ din romanele lui Galsworthy se caracterizează prin *omniscienţă neutră* (intervenţii impersonale), ceea ce are drept consecinţă absenţa deicticelor personale de persoana I singular sau plural şi, prin simetrie, absenţa din text a unui cititor invocat. Spre deosebire de intervenţiile din textul-obiect, în „Prefaţa" semnată de autor, mijloacele impersonale de expresie alternează cu pluralul inclusiv şi cu formule de interpelare a cititorilor.

Deşi Galsworthy continuă tradiţia prozei obiective, scrierile sale îmbină observaţia socială cu cea psihologică, descrierea cu introspecţia, ceea ce indică o oarecare influenţă a literaturii moderne preocupată să exploreze psihicul uman. Astfel, deşi naratorul îşi păstrează o poziţie privilegiată în discurs, adesea,

evenimentele sunt prezentate prin prisma conştiinţei personajelor sau a percepţiilor pe care le au cu privire la evenimente. În acelaşi timp, renunţarea la omniscienţă şi omniprezenţă lasă loc manifestării mai multor *perspective*, *voci* şi *puncte de vedere*.

b. Omniscienţa neutră şi absenţa, din discursul naratorului, a deicticelor personale de persoana I singular/plural au drept rezultat şi absenţa modalizatorilor verbali factivi şi non-factivi, de tipul „a şti"/ „a crede", asumarea, de către narator, a responsabilităţii enunţiative realizându-se cu predilecţie prin: adverbe de atitudine propoziţională a certitudinii, grupuri nominale prepoziţionale cu valoare de adverbe de certitudine, adjective şi adverbe calificative, acte de limbaj reprezentative (aserţiuni/negaţii, deducţii/inducţii, confirmări, contestări, evaluări/comparaţii evaluative) – folosite pentru a marca o calificare epistemică „puternică"; adverbe care funcţionează ca modalizatori nonfactivi, de opinie, formule modalizatoare şi construcţii complexe situate pe axa probabilitate – incertitudine, acte de limbaj reprezentative (presupuneri) – pentru a marca o calificare epistemică „medie" sau „slabă".

Trebuie spus, de asemenea, că în *The Forsyte Saga*, în care dimensiunea retorică şi argumentativă a discursului narativ este mai puternică, atitudinea naratorului se exprimă frecvent prin întrebări retorice sau speculativ-meditative (acte de limbaj reprezentative indirecte) şi îndemnuri (acte de limbaj directive) adresate personajelor.

În sprijinul afirmaţiilor de mai sus, observăm că strategia multiplicării *punctelor de vedere* ia amploare în *End of the Chapter*, în care intervenţiile şi, implicit, *punctele de vedere* ale naratorului sunt semnificativ mai puţine, fiind depăşite cantitativ de conversaţiile dintre personaje. Aşadar, în ultima trilogie, distanţarea naratorului faţă de *punctele de vedere* ale diverşilor Enunţiatori se realizează, cu predilecţie, prin discurs direct şi mărci grafice specifice, adesea fără a fi însoţite de verbe *dicendi* înaintea, în interiorul sau la sfârşitul replicilor personajelor. Evoluţia strategiilor narative, de la o scriere la alta, reiese şi din faptul că, în primele două trilogii, predomină discursul indirect liber (care duce la ambiguizarea, suprapunerea sau asimilarea *vocilor* diverşilor Enunţiatori), discursul indirect şi expresiile declarative, cu valoare evidenţială, de atribuire a opiniei. La acestea se adaugă actele de limbaj indirecte realizate prin enunţuri ironice. Ca şi la ceilalţi autori, am identificat, în romanele lui Galsworthy, cele mai importante strategii care polarizează studiile teoretice întreprinse asupra ironiei: ironia ca substituţie, ironia ca simulare a forţei ilocuţionare a actelor de limbaj (*cf.* Grice [1975, 1978]); ironia ca menţiune în ecou (*cf.* Sperber & Wilson [1978] 2001).

Mijloacele lingvistice enumerate mai sus reflectă atitudinea naratorului, cel mai adesea o atitudine critică sau disociativă, faţă de comportamentele, credinţele şi mentalităţile proiectate în text. Pe de altă parte, evoluţia strategiilor

discursive de la un ciclu romanesc la altul ar putea fi şi o consecinţă a faptului că naratorul se identifică mai uşor cu stilurile de viaţă şi mentalităţile care predomină în prima (şi, eventual, a doua) trilogie, iar cititorii cu stilurile de viaţă şi mentalităţile din ultima trilogie.

c. În partea a treia a celui de-al doilea capitol, am abordat dimensiunea dialogică a discursului narativ şi felul în care funcţionează comunicarea literară.

Una dintre cele mai importante observaţii este aceea că, spre deosebire de celelalte scrieri cu narator omniscient asupra cărora ne-am oprit în lucrarea de faţă, în romanele lui Galsworthy raportarea directă a naratorului la un narator este mai puţin frecventă. Apar totuşi şi o serie de strategii de interpelare a cititorului, mai frecvent în *The Forsyte Saga* şi aproape incidental în celelalte două trilogii. Printre acestea se numără: îndemnuri adresate cititorilor, prefeţe performative pentru acte de limbaj din categoria confesiunilor, pluralul asocierii, secvenţe metatextuale cu funcţie de anticipare sau reluare.

În romanele supuse analizei, dialogismul se manifestă, mai cu seamă, prin discursul explicativ, marcat uneori grafic prin paranteze sau linie de pauză (naratorul oferă informaţii cu privire la istorie şi personaje, caracterizează vorbirea acestora sau reglează semnificaţia unor enunţuri), prin intertextualitate (proverbe, aluzii literare şi culturale pentru a căror descifrare naratorul mizează pe competenţa enciclopedică a naratarului) şi printr-o serie de procedee substitutive asociate cu politeţea verbală (eufemismul, evitarea cuvintelor şi expresiilor triviale).

3. Cel de-al treilea capitol se ocupă cu analiza conversaţiilor dintre personaje, în urma căreia se desprind următoarele concluzii:

a. Dialogurile au loc, cel mai adesea, în spaţiul privat şi semiprivat, personajele din păturile înalte ale societăţii nutrind sentimente de aversiune faţă de interacţiunile din spaţiul public, mai ales cu persoane din categorii sociale inferioare, atitudine care se atenuează însă, odată cu trecerea timpului, aşa cum reiese din ultimele două trilogii.

Alegerea subiectelor de conversaţie pune în lumină preocupările, credinţele şi mentalităţile personajelor. În *The Forsyte Saga*, „simţul proprietăţii" şi dorinţa de a se menţine în vârful ierarhiei sociale se reflectă în conversaţiile dintre membrii familiei, conversaţii care au ca teme principale: beneficiile, costurile, moştenirile, datoriile sau afacerile. Succesul material, longevitatea şi robusteţea îi determină pe aceştia să refuze ideea de moarte, un subiect pe care, de altfel, evită să-l abordeze.

În ultimele două trilogii, transformările prin care trece societatea, schimbarea în ceea ce priveşte stilurile de viaţă şi mentalităţile personajelor, au drept rezultat deplasarea interesului şi, implicit, a temelor de conversaţie înspre tot ceea ce înseamnă *entertainment*, înspre monden, social şi cultural. Pe de altă parte, în *A Modern Comedy* şi *End of the Chapter*, transformările în comportamentul, credinţele, mentalităţile şi limbajul noii generaţii reprezintă un subiect recurent de reflecţie şi conversaţie.

Întâlnirile bătrânilor Forsyte, în casa lui Timothy, le oferă acestora prilejul de a se angrena, aşa cum precizează naratorul, într-un fenomen de comunicare interumană răspândit în înalta societate engleză şi nu numai: bârfa. Discuţiile despre ceilalţi sunt considerate, de către membrii mai în vârstă, o necesitate sau chiar un lucru nobil. Bârfele, determinate mai ales de lipsa de ocupaţie şi de dorinţa de a avea subiecte de conversaţie, îi intrigă pe cei mai tineri care sunt de părere că fiecare ar trebui să-şi vadă de treburile sale. Însă teama de scandal, care echivalează cu o întinare a reputaţiei, face ca problemele delicate care-i privesc pe membrii familiei să fie ascunse de servitori (care obişnuiesc să lanseze zvonuri cu privire la ceea ce se petrece în casele unde slujesc) şi de cei din afara familiei. În *A Modern Comedy*, lucrurile sunt similare, cu precizarea că, pentru a nu strica reputaţia personajelor, bârfele, ironiile sau aluziile tăioase nu trebuie să treacă graniţele „societăţii" mondene.

b. Apelativele care indică rangul nobiliar sunt puţin întrebuinţate, pe de o parte, pentru că membrii familiei Forsyte, care aparţin marii burghezii, nutresc sentimente de aversiune faţă de aristocraţie, iar, pe de altă parte, pentru că odată cu trecerea timpului, politeţea protocolară, excesivă este asociată cu moda învechită în exprimare şi cu servilismul. În comunicarea cu inferiorii, tendinţa de diminuare a distanţei sociale, reperabilă, mai ales, în discursul tinerilor, se reflectă în selecţia unor formule menite să atenueze agresivitatea actelor de limbaj directive.

Formulele de adresare situate pe axa orizontală, folosite uneori stereotip ("dear"), scot în evidenţă fie ipocrizia unor personaje sau categorii de personaje, care doresc să păstreze aparenţele, în ciuda unor relaţii conflictuale cu interlocutorii lor, fie snobismul acelora care adoptă tot ceea ce este la modă, inclusiv moda de a folosi apelative care anulează diferenţele de vârstă (adresare prin prenume).

Pe motiv că manifestarea sentimentelor sau a stărilor psihologice denotă slăbiciune, cei din familia Forsyte evită, în mod sistematic, să facă apel la acte de limbaj expresive. Naratorul din *End of the Chapter* vorbeşte însă despre excesul de sentimentalism al tinerilor sau despre exprimarea, fără rezervă, a oricăror idei sau opinii. Pe de altă parte, discursul politicienilor abundă în formule prefabricate, care trimit la sentimente de patriotism, o strategie prin care, de fapt, aceştia urmăresc să manipuleze auditoriul sau să-şi combată adversarii. Superficialitatea acestora e demonstrată, aşadar, de încălcarea unuia dintre principiile de bază ale comunicării: *principiul sincerităţii*.

c. În ultimul subcapitol, am urmărit modalităţile prin care personajele intenţionează să-şi construiască o reputaţie (*faţadă*), care să fie conformă cu statutul lor, cu mentalităţile, concepţiile şi aşteptările proprii, dar şi cu acelea ale societăţii sau ale grupurilor din care fac parte. Cum procesul de *gestionare a impresiilor*, aşa cum este definit acesta de către E. Goffman ([1959] 2007;

*supra* 1.5), se sprijină pe mecanisme inferenţiale, ne-am oprit şi asupra unor situaţii de implicit prezente în interacţiunile dintre personaje.

În romanele studiate, *gestionarea impresiilor* se realizează, în primul rând, prin etalarea unor însemne ale rangului şi prin menţinerea distanţei sociale. Dacă pentru bătrânii din *The Forsyte Saga* reputaţia înseamnă bunăstare şi distincţie, copiii şi nepoţii lor îşi doresc să fie recunoscuţi drept persoane moderne, care renunţă la convenţionalism şi prejudecăţi pentru viziuni liberale, toleranţă şi un stil de viaţă mai puţin rigid.

O problemă pe care o ridică *performările* este controlul informaţiilor distructive, aspect pe îl regăsim în toate scrierile supuse analizei. În acest sens, am scos în evidenţă aversiunea personajelor faţă de tot ceea ce înseamnă scandal public, faţă de presă sau de opinia publică, în general.

Controlul informaţiilor distructive presupune, pe lângă evitarea acelor situaţii care ar putea aduce prejudicii de imagine, şi un control al expresiilor furnizate, al dimensiunii verbale a comunicării. Aşadar, prin selecţia atentă a subiectelor de conversaţie, personajele se străduiesc să-şi păstreze secretele fie în graniţele familiei (în *The Forsyte Saga*), fie în acelea ale societăţii mondene din care fac parte (în *A Modern Comedy*). Pe de altă parte, cu scopul de a păstra aparenţele, subiectele delicate sunt abordate indirect, prin aluzie sau eufemism, chiar în interiorul *echipelor* (grupurilor). Indirecţia, implicitul intervin, de asemenea, în situaţii de comunicare conflictuală, ca strategii asociate cu *politeţea negativă* sau ca mijloace prin care se evită formularea directă de critici sau acuzaţii.

Predilecţia englezilor pentru indirecţie este privită uneori critic (de către narator, de către americanul Francis Wilmot), mai ales atunci când mijloacele indirecte de expresie sunt folosite pentru a leza *faţada* altor personaje: prin generarea de subînţelesuri distructive, prin ironie, atitudine zeflemitoare sau „spirite".

Existenţa unor credinţe şi preocupări comune, precum şi a unui univers de discurs comun are drept rezultat descifrarea, cu uşurinţă, a semnificaţiilor implicite, încifrate în *implicaturi preconstruite*, în *aluzii culturale* sau *literare*. Acestea scot însă în evidenţă şi prejudecăţi sau clişee de gândire. Discrepanţele în ceea ce priveşte informaţiile contextuale şi enciclopedice, cunoştinţele şi mentalităţile rezultă uneori în incapacitatea unor personaje de a recupera semnificaţii implicite şi reflectă trăsături de personalitate ale acestora, diferenţe de statut, vârstă sau educaţie.

# 6. LIMBAJ, LITERATURĂ, MENTALITĂŢI – ÎN SINCRONIE ŞI ÎN DIACRONIE. CONSIDERAŢII FINALE

Printr-o abordare originală, interdisciplinară şi comparativă, ne-am ocupat, în lucrarea de faţă, de expresiile lingvistice ale mentalităţilor în textele literare ale lui Nicolae Filimon, Camil Petrescu, William Makepeace Thackeray şi John Galsworthy. Caracterul inedit al cercetării noastre se reflectă, în primul rând, în selecţia corpusului. Textele literare ale celor patru autori au făcut obiectul mai multor studii şi tipuri de analize, dar nu au fost, până acum, puse faţă în faţă. În al doilea rând, originalitatea investigaţiei noastre constă în încercarea de a identifica asemănări şi diferenţe la nivelul mentalităţilor dominante, în spaţiul cultural românesc şi britanic, în secolele XIX şi XX. În al treilea rând, modalitatea de abordare – studiul mentalităţilor reflectate în literatură, dintr-o perspectivă lingvistică, predominant pragmatică – reprezintă un pionierat în cadrul cercetărilor actuale, în spaţiul românesc. Obiectivele pe care ni le-am propus au constituit o provocare, la care sperăm că am reuşit să răspundem printr-o analiză riguroasă şi prin rezultate ştiinţifice novatoare, care să contribuie la fiecare dintre domeniile implicate şi la toate acestea, privite într-o manieră relaţională. Vom începe expunerea consideraţiilor finale prin a scoate în evidenţă o serie de observaţii generale legate de acest ultim aspect:

- În orizontul cercetărilor actuale, operele literare nu mai pot fi considerate drept monade închise, reduse la relaţia autor–operă. Fără îndoială, personalitatea distinctă şi formaţia autorului îşi pun amprenta asupra textului. Autorul este însă, ca orice individ, „rezultat al evoluţiei istorice – aşa cum uzul său lingvistic este rezultatul evoluţiei limbii" (Neţ 2005: 103). Aşadar, o lectură comprehensivă a scrierilor literare presupune integrarea lor în contextul social, în ansamblul cultural, în universul discursiv şi interdiscursiv al epocii în care au luat naştere. Cu alte cuvinte, istoria societăţii este şi o istorie a operei (inclusiv a limbajului operei), după cum opera şi limbajul său sunt parte integrantă a istoriei sociale.
- Redefinirea perspectivei din care sunt abordate textele literare, în sensul (re)evaluării importanţei pe care o are contextul general în care se încadrează, este, în opinia noastră, o necesitate. Pentru a înţelege omul

şi actele sale trebuie să-l privim ca entitate individuală dar, în acelaşi timp, să avem o viziune globală a tuturor acelor elemente care îl formează şi îi inoculează concepţii asupra lumii: structura universului real şi imaginar, conştiinţa colectivă şi mentalităţile, existenţa cotidiană, în cadrul căreia un loc central îl ocupă ansamblurile discursive, polifonice şi interactive, deci şi limbajul. Trebuie să menţionăm, de asemenea, că raporturile funcţionează şi în sens invers, „urme" ale realului şi imaginarului, ale preconstructelor culturale, ale mentalităţilor, credinţelor şi valorilor, a ceea ce s-a spus şi a felului cum s-a spus, putând fi reperate în textele literare, la analiză.

- Aşa cum sperăm că am demonstrat în lucrarea de faţă, studiul fenomenelor enumerate este cu atât mai relevant cu cât urmăreşte să sesizeze asemănări, diferenţe şi transformări, în sincronie şi în diacronie, prin examinarea comparativă a acestora, în cadrul unor culturi diferite şi/sau prin comparaţii în cadrul aceleiaşi culturi, în diverse perioade.
- Prin prisma celor menţionate mai sus, este evident că studiul istoriei sociale, al mentalităţilor, al literaturii şi cel al limbajului nu se află în relaţii de opoziţie şi nici nu trebuie să urmeze, cu necesitate, direcţii paralele ci, dimpotrivă, se pot completa şi nuanţa reciproc şi pot, totodată, câştiga profunzime comparând reprezentări variabile în timp sau determinate cultural. Toate acestea justifică pe deplin o abordare interdisciplinară şi comparativă, aşa cum este şi cea de faţă. De altfel, majoritatea cercetărilor actuale admit că numai stabilind relaţii între diferitele domenii ale cunoaşterii se pot alcătui sisteme care să ofere răspunsuri cât mai ample şi coerente la întrebările legate de lume, de particular şi universal, de evoluţia omului în timp sau de raporturile sale cu Celălalt.

Necesitatea de a oferi o viziune de ansamblu, de a reuni într-un tot unitar elemente adesea disparate rezultă în obiective extrem de dificile pentru orice studiu inter- şi transdisciplinar, mai ales dacă acesta este şi unul comparativ. Prin urmare, am ales să abordăm expresiile lingvistice ale mentalităţilor din operele literare ale celor patru autori făcând apel, cu predilecţie, la teoriile şi conceptele pe care ni le furnizează pragmatica şi domeniile înrudite, analiza discursului (literar) şi analiza conversaţiei. În mod evident, perspectiva aleasă furnizează numai una dintre posibilităţile de investigare a expresiei lingvistice a mentalităţilor. Am descris, în secţiunea de teorie, relaţiile de interdependenţă pe care pragmatica şi analiza discursului/conversaţiei le stabilesc cu o serie de alte domenii cărora li se subsumează (semiotica, filosofia limbajului) sau cu care îşi dispută o parte din teritoriu (sociolingvistica, psiholingvistica, sociologia comunicării sau studiile de comunicare).

Aportul pragmaticii şi al analizei discursului/conversaţiei la studiul textului literar nu mai este o noutate. De altfel, lucrarea de faţă se sprijină în mare parte pe investigaţiile în domeniul pragmaticii literare ale unor specialişti precum Catherine Kerbrat-Orecchioni, Dominique Maingueneau, Alain Rabatel, Nadine Gelas, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu ş.a. Dar, prin obiective şi rezultate, lucrarea de faţă constituie o noutate. Principala contribuţie a cercetării noastre o constituie, credem, încercarea de a dovedi importanţa pragmaticii, în general, şi a analizei discursului, în special, în descoperirea şi descrierea riguroasă a unor nuanţe şi valenţe de semnificaţii îndeobşte neglijate ale textului literar. În speranţa că demersul nostru va fi continuat de cercetări interdisciplinare similare, prezentăm mai jos o sinteză a felului în care pragmatica discursului literar contribuie la studiul mentalităţilor:

- Am arătat că abordarea enunţiativ-pragmatică a strategiilor narative dintr-un text literar (vocea auctorială, statutul naratorului, rolul acestuia în performarea macro-actului de limbaj, raportul său cu naratorii) pune în lumină ansamblul de reprezentări şi de idei pe care le are autorul cu privire la funcţia şi mijloacele literaturii, precum şi ritualuri discursive ale instituţiei literare, la un moment dat, într-un anumit spaţiu cultural.
- Mai important pentru obiectivele lucrării de faţă este însă faptul că strategiile narative prezente în text, proiecţie a intenţionalităţii scriitorului, definesc, modifică sau nuanţează modalitatea în care funcţionează relaţia cu cititorul, în mintea căruia autorul urmăreşte să instituie lumea pe care o (re)construieşte în text, cu toate valorile, credinţele şi mentalităţile pe care le cuprinde. Autorul unui text literar prezintă viziunea sa asupra lumii atât pentru a descrie lumea prin prisma propriilor percepţii, cât mai ales în scopul de a o schimba. Textele literare au, aşadar, nu numai o dimensiune mimetică, ci şi una retorică. Raportându-ne la conceptul de *cititor model*, introdus de U. Eco ([1979] 1991), o figură abstractă de care depinde actualizarea semnificaţiilor şi descifrarea intenţionalităţii discursului, am arătat că prezenţa sa în text reflectă ceea ce autorul consideră a fi reacţii şi atitudini ideale la lectură. Cu alte cuvinte, cititorul model trebuie să se conformeze tuturor prescripţiilor virtuale, să înţeleagă pe deplin informaţiile pe care le oferă textul şi să îmbrăţişeze concepţiile, mentalităţile şi atitudinile autorului. Pe de altă parte, orizontul de aşteptare, presupoziţiile referitoare la cititor, fie acesta implicat sau implicit, şi elementele care alcătuiesc fondul comun de informaţii sunt ilustrative pentru mentalul colectiv al epocii în care se încadrează textul.
- Am demonstrat că o investigaţie care se sprijină pe teoria enunţării şi pe teoria actelor de limbaj permite o delimitare clară a *vocilor* şi,

implicit, a *punctelor de vedere* („judecăţi în legătură cu fapte lingvistice sau extralingvistice", ScaPoLine 2004) care se întâlnesc sau se intersectează în text, operaţie care facilitează identificarea şi separarea concepţiilor şi mentalităţilor naratorului (proiecţia virtuală a autorului) de cele ale diferitelor tipuri de Enunţiatori (personaje, alte instanţe enunţiative). În acest sens, am scos în evidenţă funcţionalitatea procedeelor lingvistice de distanţare şi de asumare a responsabilităţii enunţiative, a modalizatorilor de certitudine, incertitudine, a termenilor evaluativi, a evidenţialelor, a formelor de eterogenitate enunţiativă şi a diferitelor tipuri de acte de limbaj. Analiza atentă a felului în care naratorii manifestă atitudini neutre, de acceptare sau de respingere faţă de actele de limbaj atribuite altor Enunţiatori relevă atitudini ale acestora faţă de lumea proiectată în text, faţă de valorile, credinţele, prejudecăţile şi mentalităţile unor personaje şi categorii de personaje.

- Analiza interacţiunilor verbale dintre personaje este, aşa cum am demonstrat în lucrarea de faţă, foarte productivă pentru studiul expresiilor lingvistice ale mentalităţilor. Conversaţiile dintre personaje, strategiile şi alegerile discursive ale interlocutorilor (temele abordate, problemele dezbătute sau informaţiile vehiculate, formulele de adresare şi de salut, actele de limbaj, presupoziţiile, subînţelesurile, preconstructele etc), disfuncţiile la nivelul limbajului şi efectele sau reacţiile pe care le produc scot în evidenţă coordonate specifice ale stilurilor de viaţă şi ale mentalităţilor care definesc universul proiectat în text. Desigur, dialogurile dintre personaje sunt rezultat al intenţionalităţii autorului, al atitudinii pe care acesta doreşte să o transmită şi să o impună în procesul de comunicare şi se supun contractului de ficţiune pe care-l instituie orice discurs literar. Dar conversaţiile din textele literare sunt, în acelaşi timp, o concentrare a idiolectelor şi sociolectelor, a strategiilor şi ritualurilor discursive care predomină în epoca şi în spaţiul în care se încadrează textul, o construcţie colectivă purtătoare de valori, credinţe, atitudini şi mentalităţi. Altfel spus, interacţiunile verbale dintr-un text literar sunt o formă de „discurs repetat", concept care, după E. Coşeriu (2000: 258), desemnează „tot ceea ce în vorbirea unei comunităţi se repetă într-o formă mai mult sau mai puţin identică sub formă de discurs deja făcut sau combinare mai mult sau mai puţin fixă, ca fragment lung sau scurt, a «ceea ce s-a spus deja»".

Nu vom relua aici toate concluziile pe care le-am prezentat pe larg la finalul capitolelor dedicate fiecărui autor în parte. Numărul observaţiilor este relativ mare şi vizează o multitudine de aspecte care necesită raportarea la

contexte situaţionale variate. Se impune totuşi să oferim o sinteză care să releve asemănările, deosebirile şi evoluţia în planul mentalităţilor, privite aşadar atât în sincronie (Nicolae Filimon vs. William Makepeace Thackeray; Camil Petrescu vs. John Galsworthy), cât şi în diacronie (Nicolae Filimon vs. Camil Petrescu; William Makepeace Thackeray vs. John Galsworthy). În acest sens, ne vom raporta la direcţiile majore de cercetare pe care le-am urmat în lucrarea de faţă: 1. concepţia autorilor cu privire la rolul şi mijloacele literaturii; 2. expresia atitudinii autorilor faţă de lumea construită în text; 3. raportul stiluri de viaţă – mentalităţi – limbaj.

1. Concepţia autorilor cu privire la rolul şi mijloacele literaturii:

Pentru Nicolae Filimon şi William Makepeace Thackeray rolul principal al literaturii este acela de a oferi o reprezentare veridică a realităţii şi, în acelaşi timp, de a instrui, educa şi sensibiliza cititorii. Prin urmare, în scrierile celor doi autori din secolul al XIX-lea, care intră în categoria romanului realist de moravuri, cea mai mare pondere o are discursul naratorului omniscient, un discurs preponderent explicativ, retoric şi argumentativ.

În opinia lui Camil Petrescu, un text literar trebuie să prezinte viziunea pe care o are autorul cu privire la realitate. Aşadar, în romanele sale, locul naratorului omniscient, care are acces la toate informaţiile, precum şi libertate totală de mişcare în timp şi spaţiu, este luat de unul sau mai multe personaje-narator prin a căror conştiinţă şi percepţie limitată este filtrat întregul univers diegetic. Se observă că transformările în ceea ce priveşte concepţia despre rolul şi funcţiile literaturii reprezintă un salt semnificativ la Camil Petrescu, în comparaţie cu Nicolae Filimon, în vreme ce scrierea lui Thackeray şi romanele lui Galsworthy, deşi prezintă deosebiri, se încadrează în aceeaşi categorie, a romanului realist critic cu narator omniscient.

Din analiza enunţiativ-pragmatică pe care am întreprins-o în lucrarea de faţă rezultă că diferenţele dintre naraţiunea homodiegetică din romanele lui Camil Petrescu şi cea heterodiegetică din romanele celorlalţi trei autori se manifestă nu atât la nivelul categoriei gramaticale a persoanei, cât mai ales la nivelul actelor de limbaj la care fac apel naratorii (personajele-narator). Atât personajele-narator din romanele lui Camil Petrescu, cât şi naratorii din romanele lui Nicolae Filimon şi William Makepeace Thackeray vorbesc la persoana I, în vreme ce naratorul omniscient din romanele lui John Galsworthy vorbeşte impersonal, la persoana a III-a. Intervenţiile naratorilor din scrierile lui Nicolae Filimon, William Makepeace Thackeray şi John Galsworthy sunt preponderent acte de limbaj reprezentative (directe şi indirecte), prin care aceştia formulează generalizări despre viaţă, societate, maniere şi morală. În schimb, la Camil Petrescu, informaţiile şi cunoştinţele cu privire la lume trec prin filtrul reflecţiei şi al introspecţiei, discursul se interiorizează, iar actele de limbaj la

care fac apel personajele-narator trimit frecvent la procese cognitive, afective, volitive sau senzoriale. Pe de altă parte, deşi nu am întreprins o analiză cantitativă precisă, putem afirma că în discursul naratorului omniscient din romanele lui Nicolae Filimon, William Makepeace Thackeray şi John Galsworthy predomină modalizatorii şi formulele modalizatoare de certitudine, în vreme ce personajele-narator din romanele lui Camil Petrescu preferă mijloacele de expresie care indică incertitudinea şi limitarea propriei percepţii.

Dacă în romanul lui Filimon o singură voce îşi asumă prezentarea universului ficţional, la Thackeray aceasta se divizează, strategie care permite multiplicarea perspectivelor din text şi asupra textului. În opinia noastră, operaţia de delimitare a diverselor instanţe enunţiative, reperabilă în romanul lui Thackeray, aşadar într-o scriere din secolul al XIX-lea, prefigurează tehnica personajelor-narator din proza modernă, prezentă în ambele romane ale lui Camil Petrescu.

Trebuie spus că, în romanele lui Galsworthy, observaţia socială şi dominaţia naratorului nu exclud pătrunderea psihologică, evenimentele fiind uneori prezentate prin prisma conştiinţei personajelor, ceea ce implică o relativizare a perspectivelor. Procedeul, care nu are totuşi aceeaşi consistenţă şi amploare ca în romanele lui Camil Petrescu, se manifestă prin renunţarea, pe alocuri, la omniscienţă şi omniprezenţă. În plus, în trecerea de la un ciclu romanesc la altul, tehnica narativă înregistrează transformări. În acest sens, cel mai important aspect este reducerea semnificativă a intervenţiilor naratorului în ultima trilogie, în favoarea unui discurs în care predomină schimburile conversaţionale dintre personaje. Putem trage, aşadar, concluzia că, deşi Galsworthy continuă tradiţia prozei obiective, evoluţia pe care o înregistrează literatura epocii influenţează într-o oarecare măsură scrierilor autorului englez.

Referitor la felul în care funcţionează comunicarea literară, constatăm că intervenţiile naratorilor din romanele lui Nicolae Filimon şi William Makepeace Thackeray alcătuiesc un discurs orientat înspre un cititor invocat, aşadar, un cititor căruia naratorul i se adresează în mod explicit. Semnificativă este, în acest sens, prezenţa la nivelul de suprafaţă al textului a unor mărci ale vorbirii adresate, care apropie discursul naratorilor din romanele celor doi autori de comunicarea orală: formule de adresare asociate cu politeţea pozitivă, formularea de ipoteze cu privire la narator, proceduri conversaţionale de flatare sau de menţinere a contactului cu cititorul, explicaţii şi comentarii (acte de limbaj reprezentative directe), sfaturi, îndemnuri, sugestii, întrebări adresate naratorilor sau instrucţiuni şi sugestii de lectură (acte de limbaj directive) etc.

Dacă în romanul lui Filimon naratorul omniscient nu comunică, în mod direct, cu universul diegetic şi nici cu naratorii pe care îi invocă, în scrierea lui Thackeray, naratorul, în diversele sale ipostaze, se angajează în interacţiuni

verbale atât cu personajele, cât şi cu cititorii, aceştia din urmă devenind, aşadar, activi din punct de vedere lingvistic. Aceste diferenţe relevă, desigur, discrepanţe între elementele care alcătuiesc orizontul literar al celor doi autori. Scrierea lui Nicolae Filimon se situează încă în faza de debut a literaturii române. În schimb, William Makepeace Thackeray are în spate o tradiţie literară îndelungă, o viaţă literară instituţionalizată şi un public stabil. În plus, în perioada victoriană, publicarea romanelor în foileton facilitează cooperarea dintre scriitori şi cititori, relaţie care, aşa cum reiese din observaţiile de mai sus, influenţează alegerea strategiilor discursive din romanul autorului englez.

Pe de altă parte, în scrierile lui Camil Petrescu şi John Galsworty, cititorul rămâne, cel mai adesea, implicit. Referirile directe la naratar, mai ales instrucţiuni de lectură, apar totuşi sporadic în *Ultima noapte de dragoste,...* şi în primele volume din trilogia *The Forsyte Saga*, dar se mută în subsolul paginilor, în *Patul lui Procust*, şi dispar din *End of the Chapter*.

2. Expresia atitudinii autorilor faţă de lumea construită în text:

Am arătat, în lucrarea de faţă, că opiniile, credinţele, mentalităţile şi atitudinile naratorilor (neutre, de acceptare sau de respingere) cu privire la lumea proiectată în text sunt reperabile la analiza procedeelor de asumare a responsabilităţii enunţiative (deicticele personale, modalizatorii şi formulele modalizatoare de certitudine, cele apreciative sau evaluative, actele de limbaj reprezentative şi expresive) şi de distanţare a naratorilor faţă de punctele de vedere ale altor Enunţiatori (mărcile evidenţiale de atribuire a opiniei, mărcile grafice care introduc în discurs idiolectul unui personaj, conectorii argumentativi cu valoare de contradicţie, fenomenele de eterogenitate enunţiativă nemarcată – stilul indirect liber, aluzia, ironia etc.).

Comparând rezultatele analizei efectuate pe textul fiecărui autor în parte, putem constata că, în toate scrierile literare asupra cărora ne-am oprit, aspectele faţă de care naratorii se distanţează şi manifestă o atitudine critică sau ironică sunt, în mare, aceleaşi: ipocrizia, asociată cu lipsa sentimentelor reale, falsitatea şi servilismul, compromisul, interesul bănesc, competiţia pentru ascensiune socială sau dorinţa de menţinere, cu orice preţ, a unei poziţii sociale privilegiate, materializarea diferenţelor sociale şi de statut în atitudini şi comportamente discrepante, impoliteţea, incultura sau prejudecăţile simplificatoare.

În ciuda unor deosebiri tematice de fond, rezultat al influenţelor mediului geografic şi cultural sau al evoluţiei istorice, romanele celor patru autori prezintă fiecare, într-o manieră moralizatoare, modele ale unor societăţi în cadrul cărora identificăm, la analiza comparativă, în sincronie, aspiraţii şi principii de funcţionare similare. Astfel, atât în romanul lui Filimon, cât şi în cel al lui Thackeray, critica naratorului se îndreaptă împotriva aceluiaşi personaj-tip, parvenitul, precum şi împotriva comportamentelor (inclusiv cele verbale) şi

mentalităţilor care caracterizează o lume interesată, în exclusivitate, de bogăţie materială şi de recunoaştere socială. Pe de altă parte, dacă naratorul din *The Forsyte Saga* denunţă defectele marii burghezii engleze de la sfârşitul secolului al XIX-lea, în ultimele două trilogii ale lui Galsworthy, precum şi în cele două romane ale lui Camil Petrescu, naratorul/personajele-narator manifestă atitudini critice la adresa snobismului, a superficialităţii şi imoralităţii unor personaje sau categorii de personaje şi ironizează preocupările mondene care predomină atât în societatea românească, cât şi în cea britanică, în perioada dintre cele două războaie mondiale.

3. Raportul stiluri de viaţă – mentalităţi – limbaj:

Credinţele, atitudinile şi mentalităţile lumilor proiectate în text se reflectă însă, mai cu seamă, în conversaţiile dintre personaje, dialogul literar reprezentând, poate, cea mai eficientă modalitate de a caracteriza. Cum interacţiunile verbale se produc într-un spaţiu socio-cultural determinat, stilurile de viaţă şi mentalităţile colective dominante, împreună cu factorii individuali, influenţează alegerile discursive şi strategiile de comunicare, sub aspectul disponibilităţilor pe care le au vorbitorii.

Raportându-ne la coordonatele pe care le-am urmat în lucrarea de faţă, vom prezenta mai jos cele mai importante aspecte referitoare la felul în care asemănările, diferenţele şi evoluţia la nivelul stilurilor de viaţă şi al mentalităţilor se reflectă în alegerile discursive ale personajelor din textele studiate.

a. Subiecte predilecte de conversaţie – în spaţiul public, privat şi semiprivat;

Deşi Nicolae Filimon pune în scenă o lume eterogenă care, la o privire superficială, nu pare a avea foarte multe elemente în comun cu societatea victoriană pe care William Makepeace Thackeray o proiectează în scrierea sa, temele abordate de personajele din romanele celor doi autori reflectă acelaşi tip de preocupări: interesele materiale, ascensiunea şi recunoaşterea socială. În ambele romane, personajele interacţionează frecvent la evenimente şi reuniuni mondene, o modalitate de petrecere a timpul liber sau de socializare dar, mai important, o foarte bună ocazie pentru a-şi etala simbolurile de statut sau pentru a-şi pune în aplicare strategiile prin care vizează, cel mai adesea, să urce pe o treaptă ierarhică superioară, prin furt şi înşelăciune (la Filimon) sau prin căsătorii convenabile (la Thackeray).

În prima trilogie a lui John Galsworthy, subiectele predilecte de conversaţie scot în evidenţă, ca şi în romanele autorilor din secolul al XIX-lea, dorinţa de bunăstare a personajelor, aspiraţia acestora de a se menţine în vârful ierarhiei sociale şi de a li se recunoaşte statutul privilegiat. În schimb, interacţiunile verbale din ultimele două trilogii ale autorului englez, cât şi dialogurile din cele două romane ale lui Camil Petrescu reflectă evoluţia istorică şi transformările la nivelul societăţii, care determină schimbări în stilurile de viaţă,

preocupările şi mentalităţile oamenilor. Diferenţele dintre lumea proiectată în romanele lui Camil Petrescu şi aceea pe care Galsworthy o prezintă în ultimele sale scrieri sunt practic minime. Deşi interesele materiale nu dispar, personajele discută acum mai mult despre valori spirituale, artă şi cultură, trăiri interioare, despre cercurile mondene şi entertainment sau despre viaţa politică şi socială a momentului, atât în spaţiul geografic în care trăiesc, cât şi în cadrul unor societăţi sau culturi străine cu care intră în contact.

Există totuşi şi o serie de diferenţe între romanele scriitorilor români şi englezi. Cu privire la relaţia cu indivizi şi grupuri care aparţin unor societăţi şi culturi diferite, conversaţiile dintre personaje şi intervenţiile naratorilor din romanele autorilor români relevă o mai mare toleranţă pentru diversitate şi o asimilare rapidă a modelelor străine, preponderent orientale la Filimon, şi împrumutate, în mare parte, din Occident, la Camil Petrescu. Dacă în romanul lui Thackeray şi în prima trilogie a lui Galsworthy, în conversaţiile pe tema străinului sau a culturii străine, majoritatea personajelor manifestă reticenţă sau chiar respingere, în ultimele scrieri ale lui Galsworthy, transformarea la nivelul mentalităţilor este semnificativă, Celălalt fiind privit cu mai multă disponibilitate şi deschidere.

Pe de altă parte, în romanele lui Nicolae Filimon şi Camil Petrescu, interacţiunile dintre personaje au loc frecvent în spaţiul public (discursul în piaţă, dezbaterile în stradă, sentimentele exprimate în public, sub fereastra iubitei – la Filimon; conversaţiile fatice în mijloace de transport în comun, transferul de subiecte legate de sfera spaţiului intim dinspre privat înspre public – la Camil Petrescu). În schimb, în scrierile autorilor englezi, rezerva şi regulile stricte de etichetă impun constrângeri care rezultă într-o mai mare pondere a conversaţiilor în spaţiul privat şi semiprivat, a temelor de conversaţie „sigure" (starea vremii, noutăţile de senzaţie) şi a strategiilor menite să protejeze aparenţele, cea mai frecventă fiind evitarea subiectelor „delicate". Trebuie spus că, în ultimele două trilogii ale lui John Galsworthy, schimbarea în comportamentul, credinţele şi mentalităţile noii generaţii îi determină pe tineri să renunţe, în bună măsură, la rezervă şi convenienţe şi să abordeze deschis teme altădată considerate a fi inadecvate.

În toate romanele supuse analizei, subiectele de conversaţie care reflectă preocupări comune reprezintă o formă de adeziune la grup, la obiective şi concepţii similare. Aceeaşi funcţie o îndeplineşte şi bârfa, o constantă în interacţiunile verbale dintre personaje, în toate operele literare studiate. Practică comunicativă polifonică, fără bariere diastratice (mai frecventă totuşi în interacţiunile dintre servitori) şi fără repartizare preferenţială pe sexe, bârfa influenţează, în mod decisiv, imaginea şi reputaţia personajelor. Pe de altă parte, bârfa se suprapune sau se întrepătrunde, într-o oarecare măsură, cu opinia publică, pe

lângă colportori, una dintre metodele de difuzare a zvonurilor şi informaţiilor despre ceilalţi fiind rubricile ziarelor.

b. Formule de adresare şi de salut. Acte de limbaj.

Analiza comparativă a formulelor de adresare şi de salut şi a actelor de limbaj la care fac apel personajele din romanele studiate scoate în evidenţă o serie de aspecte legate de variaţia socio-culturală şi istorică a comunicării, precum şi asemănări importante, mai ales în sincronie.

Astfel, stratificarea socială pronunţată şi distanţa mare faţă de putere, care influenţează majoritatea raporturilor atât în scrierea lui Nicolae Filimon, cât şi în romanul lui William Makepeace Thackeray, se reflectă, în comunicarea cu superiorii, în alegerea unor apelative reverenţioase sau a unor formule de salut asociate cu politeţea negativă, a menţinerii distanţelor. În sens invers, în interacţiunile cu inferiorii, în ambele romane, predomină adresarea prin prenume şi, uneori, prin termeni peiorativi, însoţiţi de acte de limbaj directive, neatenuate.

În acest punct al analizei, diferenţele dintre cele două romane se reflectă la nivelul formulelor de adresare şi de salut situate pe axa orizontală. În scrierea lui Thackeray, eticheta se respectă şi în familie. Interlocutorii aflaţi în relaţii socio-afective strânse fac apel la formule de adresare şi de salut care indică distanţa, atât în conversaţii, cât şi în comunicarea epistolară, ca formule de început şi de încheiere. În romanul lui Filimon însă, în interacţiunea dintre membrii aceleiaşi familii, apelativele de distanţare apar numai în scrisori, fapt care reflectă, într-o oarecare măsură, felul în care cultura română din secolul al XIX-lea, o cultură preponderent orală, reacţionează în faţa unui canal de comunicare nou pentru majoritatea populaţiei.

În romanele lui Camil Petrescu şi John Galsworthy, diminuarea distanţei faţă de putere şi tendinţa de orizontalizare a relaţiilor interpersonale, care caracterizează lumile proiectate în text, se reflectă în alegerile discursive ale personajelor (la Galsworthy, în limbajul tinerilor) prin renunţarea la deferenţa excesivă, la comunicarea de pe poziţiile de rol şi la actele de limbaj directive neatenuate, acestea fiind folosite, în exclusivitate, în interacţiunile din mediile profesionale (în armată, la tribunal), în care politeţea protocolară precumpăneşte. În scrierile ambilor autori, situaţiile de comunicare conflictuală între egali determină alegerea unor apelative de distanţare în locul celor de familiaritate sau de intimitate, strategie asociată cu ironia. Pe de altă parte, diferenţele reperabile în comparaţia dintre interacţiunile verbale din romanele celor doi scriitori vizează felul în care personajele exprimă sentimente. Dacă la Camil Petrescu, în relaţiile familiale, amoroase şi de prietenie, actele de limbaj expresive, complimentele şi confesiunile apar frecvent (mai ales în *Patul lui Procust* care, în ansamblu, este alcătuit din confesiuni ale personajelor), în *The Forsyte*

*Saga*, acestea sunt evitate, manifestarea afecţiunii şi autodezvăluirea, chiar faţă de apropiaţi, fiind asociate cu slăbiciunea şi cu lipsa de maturitate. Însă ultimele scrierile ale lui Galsworthy scot în evidenţă o mai mare deschidere comunicativă, reticenţa fiind înlocuită, în limbajul tinerilor, de acte de limbaj expresive care reflectă intimitate discursivă.

În interacţiunile verbale din toate scrierile literare asupra cărora ne-am oprit, formulele de adresare şi de salut şi actele de limbaj oferă informaţii semnificative cu privire la competenţa comunicativă, la nivelul de cultură şi mentalităţile unor personaje şi grupuri sau categorii de personaje. În romanele lui Nicolae Filimon şi William Makepeace Thackeray, servilismul şi ipocrizia personajelor care urmăresc să parvină se manifestă prin asocierea formulelor de adresare reverenţioase cu diminuarea propriei importanţe şi cu selecţia unor acte de limbaj din categoria *Face Flattering Acts*. Regresul în plan financiar şi social al interlocutorului aflat anterior într-o poziţie de superioritate determină selecţia unor apelative ironice sau peiorative. În romanele lui Camil Petrescu şi John Galsworthy, alegerea unor formule de adresare şi a unor acte de limbaj inadecvate într-un context situaţional dat scoate în evidenţă lipsă de cultură sau capacităţi intelectuale reduse. Folosirea stereotipă a unor apelative şi a unor acte de limbaj reflectă snobismul personajelor care adoptă tot ce este la modă sau ipocrizia şi superficialitatea acelora care găsesc în formulele prefabricate o metodă potrivită pentru a influenţa sau manipula.

c. Gestionarea impresiilor. Implicit şi mentalităţi.

Pornind de la o serie de concepte, precum *faţadă*, *performare*, *gestionare a impresiilor* etc., introduse de sociologul american Erving Goffman, pe care le-am asociat cu teoriile din domeniul pragmaticii referitoare la semnificaţiile implicite, am propus o abordare inedită a felului în care mentalităţile se reflectă în interacţiunile faţă în faţă din operele literare ale celor patru autori. Astfel, am constatat că, în toate romanele asupra cărora ne-am oprit, prin declanşarea unor mecanisme inferenţiale, care vizează atât dimensiunea verbală a comunicării, cât şi pe aceea non-verbală, personajele urmăresc să controleze credinţele, percepţiile, atitudinea şi reacţiile celorlalţi. În termenii lui Goffman, interlocutorii se angajează într-un proces de *gestionare a impresiilor*, care le permite să-şi construiască o reputaţie pozitivă (o *faţadă*), în raport cu valorile oficial acreditate ale societăţii, cu reprezentările şi mentalităţile care predomină în cadrul grupurilor sau categoriilor sociale din care fac parte, opinia publică sau aceea a membrilor grupului validând sau subminând o imagine sau un statut. În scrierile celor patru autori, accentuarea expresivă a aspectelor care alcătuiesc imaginea pe care personajele urmăresc să o proiecteze se realizează prin simboluri care indică statutul social sau caracteristici ale grupului din care fac parte, prin gesturi şi comportamente atent studiate, prin încercarea

de a salva aparenţele şi de a controla informaţiile considerate a fi distructive, prin atitudini care încorporează valori, mentalităţi şi tradiţii comune sau prin adoptarea unor comportamente şi a unor expresii la modă, preluate de grupul din care fac parte sau din care doresc să facă parte.

Analiza pe care am întreprins-o în lucrarea de faţă scoate în evidenţă stereotipuri de statut similare în operele lui Nicolae Filimon, William Makepeace Thackeray şi în prima trilogie a lui John Galsworthy. În romanele celor trei autori, atât personajele care ocupă poziţii privilegiate în societate, cât şi acelea care urmăresc să acceadă pe trepte ierarhice superioare îşi construiesc prestigiul, în primul rând, prin etalarea unor simboluri care indică bunăstare (îmbrăcăminte de calitate, imobile şi obiecte de preţ, petreceri fastuoase etc.), prin limitarea contactului cu indivizi din categorii sociale inferioare şi prin întreţinerea legăturilor cu personaje din aceeaşi categorie socială sau cu acelea situate pe o treaptă socială mai înaltă. Aşadar, indiferent de spaţiul cultural şi de stilul individual al fiecărui autor în parte, aspectele menţionate scot în evidenţă caracteristici ale epocii, reflectate în mod similar în romanele celor trei autori. În schimb, în romanele lui Camil Petrescu şi în ultimele două trilogii ale lui John Galsworthy, identitatea socială, imaginea de sine şi obiectivele personajelor se asociază cu succesul în lumea saloanelor mondene şi în anumite cercuri profesionale, în cadrul cărora prevalează nu atât bogăţia materială, cât preocupările culturale şi atitudinile sau comportamentele la modă.

În toate romanele asupra cărora ne-am oprit, limbajul, strategiile de comunicare, capacitatea de a folosi corect limba sau de a recunoaşte semnificaţii implicite contribuie la construirea imaginii personajelor şi reflectă diferenţe de statut, vârstă, educaţie, inteligenţă sau, dimpotrivă, capacităţi intelectuale reduse. Pentru a menţiona aici numai aspectele predominante, trebuie spus că, în romanul lui Nicolae Filimon, elementele de sorginte populară prezente în limbajul ţăranilor şi al servitorilor îi separă pe aceştia de păturile înalte ale societăţii. În scrierea lui Thackeray, personajele (în special cele feminine) situate pe poziţii sociale privilegiate şi acelea care urmăresc să acceadă pe o treaptă ierarhică superioară vorbesc poliglot sau fac apel la un limbaj „virtuos”, o dovadă de „respectabilitate”. La Camil Petrescu, limbajul şi strategiile de comunicare indică apartenenţa personajelor la diverse grupuri sau categorii sociale (cercurile mondene, lumea teatrelor, a marilor afacerişti, a politicienilor sau a intelectualilor), în vreme ce, în romanele lui Galsworthy, dat fiind faptul că marea majoritate a personajelor se află pe aceeaşi treaptă socială, felul în care comunică acestea reflectă mai ales deosebiri între generaţii.

În general, în romanele autorilor români, personajele care urmăresc să iasă în evidenţă în cadrul unui grup tind să monopolizeze conversaţiile, să-şi întrerupă interlocutorii şi să facă apel la argumentul expertului sau al autorităţii,

chiar în interacţiunile cu egalii şi, uneori, fără a avea expertiză relativ la subiectul despre care se discută. Locvacitatea şi spontaneitatea se corelează cu sfaturi şi atenţionări directe, cu obiecţii legate de politică sau de viaţa socială, cu autodezvăluirea sau cu strategii ale politeţii pozitive. Trebuie spus că, în variate contexte, raportându-se la stiluri de viaţă şi mentalităţi occidentale, personajele-narator din romanele lui Camil Petrescu denunţă comportamentul şi limbajul lipsit de rafinament al unor personaje sau categorii de personaje. În scrierile autorilor englezi, reputaţia înseamnă mai ales rezervă, precauţie şi distincţie, care se reflectă într-o atitudine verbală reţinută şi în strategii de comunicare bazate pe indirecţie sau asociate cu politeţea negativă. Ultimele scrieri ale lui Galsworthy relevă însă transformări în practicile discursive ale tinerilor. Urmând o modă, aceştia vorbesc mai mult şi mai repede, fac afirmaţii generale şi abordează, într-o manieră superficială, teme culturale sau politice, renunţă la rezervă şi la comportamentele politicoase care respectau în trecut scripturi de neîncălcat.

*Gestionarea impresiilor* se realizează, cu predilecţie, prin implicit sau indirecţie. Situaţiile de comunicare conflictuală impun evitarea sau atenuarea aşa-numitelor *Face-Threatening-Acts*, care le-ar putea aduce interlocutorilor prejudicii de imagine. Pe de altă parte, ironia, prezentă în toate romanele, ca *substituţie a semnificaţiei literale*, *simulare a forţei ilocuţionare a unor acte de limbaj*, *clivaj de evaluare* sau *menţiune în ecou* (*cf.* Grice 1975, 1978; Sperber, Wilson 1978; Kotthoff 2003, Currie 2006), le permite personajelor să manifeste, într-o manieră indirectă, atitudini critice sau zeflemitoare la adresa interlocutorilor. Prin indirecţie şi prin posibilitatea de refugiu în zona semnificaţiilor literale, ironia protejează *feţele* personajelor care se confruntă în interacţiune, reprezentând aşadar o conciliere între regulile comportamentului social şi intenţia de a critica. Totuşi, ironia lezează adesea *faţa pozitivă* a celor vizaţi, drept pentru care, în toate scrierile studiate, naratorii critică felul în care unele personaje fac apel la ironie, atitudine prezentă mai ales în discursul personajelor-narator din romanele lui Camil Petrescu şi în discursul naratorului din *End of the Chapter*. În romanele autorului român, pentru a ieşi în evidenţă şi a-şi negocia cât mai favorabil imaginea publică, personajele care frecventează cercurile marilor afacerişti, saloanele mondene sau lumea teatrelor, adoptă un limbaj trivial şi se folosesc de ironie, aluzie sau sarcasm, denumite, într-un cuvânt, „spirite". În mod similar, în ultima trilogie a autorului englez, naratorul precizează că în discursul majorităţii tinerilor, umorul este înlocuit de ironie şi de „spiritele" la modă.

Pe de altă parte, presupoziţiile, subînţelesurile, inferenţele intenţionate le permit personajelor să manifeste atitudini de complicitate şi să trimită indirect la un fond comun de informaţii. În romanele lui Nicolae Filimon şi William

Makepeace Thackeray, personajele care urmăresc să parvină îşi ascund obiectivele şi acţiunile imorale în spatele aparenţelor şi împărtăşesc iniţiative comune, prin manipularea semnificaţiilor implicite. În scrierile lui Camil Petrescu şi John Galsworthy, subiectele delicate de conversaţie sunt abordate prin aluzie sau eufemism. Folosirea restrânsă a limbii se manifestă, de asemenea, în tipurile particulare de jargon pe care le folosesc personajele din cercurile mondene, care populează atât romanele lui Camil Petrescu, cât şi ultimele scrieri ale lui John Galsworthy.

De remarcat că în romanele autorilor români, în special la Nicolae Filimon, implicaturile sunt frecvent *implicaturi preconstruite* (maxime, proverbe, aforisme), ceea ce scoate în evidenţă preferinţa culturii române din epoca în care se desfăşoară acţiunea romanului, şi chiar din cea în care a fost scris, pentru ideile şi argumentele considerate a fi cunoscute şi admise. În romanele lui Camil Petrescu, constatăm o diminuare a maximelor sau proverbelor, discursul fiind centrat pe analiza psihologică şi pe reflecţia filosofică. Trebuie spus, de asemenea, că, atunci când apar, implicaturile preconstruite de acest tip trimit cel mai adesea la conţinuturi vehiculate stereotip, faţă de care personajele-narator manifestă o atitudine critică.

În altă ordine de idei, conţinuturile implicite la care fac apel personajele din romanele celor patru autori trimit la tabuuri şi prejudecăţi. În acest sens, se poate observa că evoluţia la nivelul stilurilor de viaţă şi al mentalităţilor determină transformări cu privire la aspectele considerate a fi tabu, precum şi o atenuare sau o diminuare a prejudecăţilor.

La finalul comparaţiilor în sincronie şi în diacronie se desprind două observaţii generale:

- Între stilurile de viaţă, mentalităţile şi limbajul personajelor din romanele autorilor români şi cele ale autorilor englezi, comparate pe orizontală, există deosebiri, dar şi asemănări importante. Cum, raportându-ne la toate scrierile literare in discuţie şi la toate aspectele abordate, asemănările depăşesc cantitativ diferenţele, putem trage concluzia că universaliile sunt mai semnificative şi mai relevante;
- Din comparaţia pe verticală rezultă că evoluţia la nivelul stilurilor de viaţă şi al mentalităţilor impune transformări la nivel lingvistic şi discursiv. După E. Coşeriu (1983: 51-63), forma de bază a schimbării lingvistice este *adoptarea* unor forme lingvistice noi, fenomen care are la bază motivaţii culturale şi sociale. În lucrarea de faţă, am observat că *adoptarea* funcţionează şi la nivel discursiv, cea mai importantă cauză a schimbărilor în strategiile de comunicare fiind dorinţa personajelor de a-şi construi o reputaţie în cadrul societăţii sau al grupurilor din care fac parte.

Studiul mentalităţilor este un domeniu pe cât de actual şi interesant, pe atât de vast şi complex. Aşadar, am urmărit să oferim aici nu răspunsuri finale, imposibil de aflat în spaţiul restrâns al unei singure lucrări, ci, mai degrabă, o abordare comparativă originală a operelor literare ale celor patru autori care să scoată în evidenţă nu numai diferenţele dintre cultura română şi cultura britanică, în diferite perioade, ci şi asemănări, care trec adesea neobservate, din cauza relaţiilor politice, economice şi culturale dintre cele două ţări, nu foarte strânse de-a lungul timpului. Desigur că şi alte observaţii sunt pertinente şi ne aşteptăm ca problemele pe care le-am ridicat aici să facă obiectul unor studii viitoare, eventual al unor investigaţii interdisciplinare care să-şi propună să reconstituie mentalităţile care predomină în epoci şi spaţii culturale diferite comparând limbajul unor texte literare cu cel al unor scrieri non-literare (manuale, jurnale, ziare, scrisori, ghiduri de călătorie, documente istorice etc.). Dată fiind amploarea lucrării de faţă nu am putut întreprinde şi o astfel de cercetare, dar abordările de acest tip sunt recomandate de specialiştii în istoria mentalităţilor, preocupaţi mai cu seamă de „majorităţile tăcute" (Le Goff, Vovelle). Trebuie spus, de asemenea, că analiza lingvistică pe care am întreprins-o nu are un caracter exhaustiv. Abordarea pragmatică a strategiilor narative din textele literare ar putea fi completată de cercetări retorico-argumentative; perspectiva interacţională care predomină în capitolele care se ocupă cu analiza conversaţiilor dintre personaje poate fi întregită de studii lexico-semantice aprofundate, după cum ar fi posibil ca în locul estimărilor la care ne-am rezumat în lucrarea de faţă să se efectueze analize cantitative precise.

Cu toate că rezultatele la care am ajuns nu sunt decât parţiale, sperăm ca, prin noutatea perspectivei, lucrarea de faţă să suplinească o lipsă, oferind puncte de plecare pentru investigaţiile care îşi vor propune să identifice şi alte raporturi între culturi diferite, în perioade diferite, făcând apel, într-o manieră relaţională, la studiul mentalităţilor, al textului literar şi al limbajului. În cadrul tendinţelor actuale, axate pe inter- şi transdisciplinaritate, pe comparatism şi pe o viziune globalizantă, acest tip de cercetări ar putea oferi explicaţii coerente şi unitare legate de trecut şi de evoluţia omului în timp sau răspunsuri cu o mai mare aplicabilitate practică în viaţa de zi cu zi a oamenilor, supuşi astăzi, din ce în ce mai frecvent, interacţiunilor cu indivizi care provin din culturi diferite.

# BIBLIOGRAFIE

## I. Lingvistică generală; filosofia limbajului şi semiotică; pragmatică, analiza discursului, analiza conversaţiei; naratologie


Jean-Michel ADAM (1990). *Eléments de linguistique textuelle.* Bruxelles – Liège: Mardaga.

Jean-Michel ADAM (1999). *Linguistique textuelle: des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan.

Jean-Michel ADAM ([2005] 2008). *Lingvistica textuală. Introducere în analiza textuală a discursurilor*. Iaşi: Institutul European.

Vlad ALEXANDRESCU (ed.) (2001). *Pragmatique et théorie de l'énonciation. Choix de textes*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

Keith ALLAN, Kate BURRIDGE (2006). *Forbidden Words. Taboo and the Censoring of Language.* Cambridge: Cambridge University Press.

Miriam ALLOTT (ed.) (1959). *Novelists on the Novel*. London: Routledge and Kegan Paul.

Jean-Claude ANSCOMBRE, Oswald DUCROT (1983). *L'Argumentation dans la langue.* Bruxelles: Mardaga.

John Langshaw AUSTIN ([1962, 1975] 2003). *Cum să faci lucruri cu vorbe*. Piteşti: Paralela 45.

Jacqueline AUTHIER-REVUZ (1982). Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, éléments pour une approche de l'autre dans le discours. În: *DRLAV*: 91-151.

Jacqueline AUTHIER-REVUZ (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). În: *Langages* 73: 98-111.

Kent BACH, Robert M. HARNISH (1979). *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge, Mass: MIT Press.

Mihail BAHTIN ([1963] 1970). *Problemele poeticii lui Dostoievski*. Bucureşti: Univers.

Mihail BAHTIN ([1973] 1982). *Probleme de literatură şi estetică*. Bucureşti: Univers.

Roland BARTHES ([1953]1987). *Gradul zero al scriiturii*. În: *Romanul scriiturii* (antologie). Bucureşti: Editura Univers.

Roland BARTHES (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.

Robert A. de BEAUGRANDE, Wolfgang U. DRESSLER (1981). *Introduction to Text Linguistics.* London, New York: Longman.

Émile BENVENISTE ([1966, 1974] 2000). *Probleme de lingvistică generală*. vol. 1, 2. Bucureşti: Teora.

Angela BIDU-VRĂNCEANU, Cristina CĂLĂRAŞU, Liliana IONESCU-RUXĂNDOIU, Mihaela MANCAŞ, Gabriela PANĂ-DINDELEGAN (2002). *Dicţionar de ştiinţe ale limbii.* Bucureşti: Nemira.

Wayne C. BOOTH ([1961] 1976). *Retorica romanului.* Bucureşti: Univers.

Mircea BORCILĂ, Richard McLAIN (coordonatori) (1981). *Poetica americană: orientări actuale.* Cluj-Napoca: Dacia.

Laurel J. BRINTON (2001). Historical Discourse Analysis. În: Deborah Schiffrin, Deborah Tannen, Heidi E. Hamilton (eds.). *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell: 138-160.

Penelope BROWN, Stephen LEVINSON (1978). Universals in Language Usage. Politeness Phenomena. În: *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction* (E. N. Goody ed.). Cambridge: Cambridge University Press: 56-311.

Penelope BROWN, Stephen LEVINSON (1987). *Politeness. Some Universals in Language Usage.* Cambridge: Cambridge University Press.

Elizabeth CLÉMENT, Dominique CHANTAL, Lawrence HAMSEN-LOVE, Pierre KAHN ([1994] 1999). *Filozofia de la A la Z.* Bucureşti: ALL.

Patrick CHARAUDEAU (1983). *Langage et discours: Eléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*. Paris: Hachette.

Patrick CHARAUDEAU (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette.

Dumitru CHIȚORAN, Alexandra CORNILESCU (1985). *Elements of English Sentence Pragmatics*. Bucureşti: TUB.

Noam CHOMSKY ([1985] 1996). *Cunoaşterea limbii.* Bucureşti: Editura Ştiinţifică.

Paul CORNEA (1988). *Introducere în teoria lecturii.* Bucureşti: Minerva.

Ana COSĂCEANU (1987). Enunţarea – repere semiotice. În *Studii şi cercetări lingvistice* (SCL), XXXVIII, 1987, nr.1: 74-77.

E. COŞERIU (1952). Sistema, norma y habla. În: *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, Montevideo, nr. 9: 113-181.

E. COŞERIU (1983). Linguistic Change Does not Exist. În: *Rivista di linguistica classica medioevale e moderna*, nr. 1: 51-63.

E. COŞERIU (1994). *Prelegeri şi conferinţe* (Supliment al publicaţiei: *Anuar de lingvistică şi istorie literară.* I. XXXIII: 1992 – 1993 Seria A: Lingvistică). Iaşi.

E. COŞERIU (1996). *Lingvistica integrală.* Interviu cu Eugeniu Coşeriu realizat de Nicolae Saramandu. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.

E. COŞERIU ([1958] 1997). *Sincronie, diacronie şi istorie. Problema schimbării lingvistice*. Bucureşti: Editura Enciclopedică.

E. COŞERIU (2000). *Lecţii de lingvistică generală.* Chişinău: ABC.
E. COŞERIU ([1962] 2004). *Teoria limbajului şi lingvistica generală. Cinci studii*. Bucureşti: Editura Enciclopedică.
Ion COTEANU (1973). *Stilistica funcţională a limbii române*. Bucureşti: Editura Academiei.
Ion COTEANU (1977). Semantica şi funcţia reflexivă a limbii. În: *Probleme de lingvistică generală (PLG)*, VII: 15-22.
Ion COTEANU (1985). *Stilistica funcţională a limbii române. II: Limbajul poeziei culte*. Bucureşti: Editura Academiei.
David CRYSTAL (1997). *The Cambridge Encyclopedia of Language.* (Second Edition). Cambridge: Cambridge University Press.
Gregory CURRIE (2006). Why Irony is Pretence. În: *The Architecture of Imagination. New Essays on Pretence, Possibility and Fiction* (S. Nichols ed.). Oxford, New York: Oxford University Press: 111-133.
Gérard DELEDALLE (1979). *Théorie et pratique du sign. Introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce*. Paris: Payot.
Catherine DETRIE, Paul SIBLOT, Bertrand VERINE (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique.* Paris: Champion.
Michael DEVITT, Kim STERELNY ([1999] 2000). *Limbaj şi realitate. O introducere în filosofia limbajului.* Iaşi: Polirom.
Teun A. Van DIJK (1972). *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague: Mouton.
Teun A. Van DIJK (1977). *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London: Longman.
Teun A. Van DIJK (1981). *Studies in the Pragmatics of Discourse*. The Hague, Berlin: Mouton.
Lubomir DOLEŽEL (1973). *Narrative Modes in Czech literature.* Toronto, University of Toronto Press.
Gh. N. DRAGOMIRESCU (1995). *Dicţionarul figurilor de stil.* Bucureşti: Editura Ştiinţifică.
Elena DRAGOŞ (2000). *Introducere în pragmatică.* Cluj: Casa Cărţii de Ştiinţă.
Oswald DUCROT (1972). *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann.
Oswald DUCROT *et al.* (1980). *Les mots du discours.* Minuit.
Oswald DUCROT (1982). La notion de sujet parlant. În: *Recherches sur la philosophie et le langage* 2. Université de Grenoble: 65-93.
Oswald DUCROT (1984). *Le dire et le dit.* Paris: Minuit.
Oswald DUCROT şi Jean-Marie SCHAEFFER ([1972, 1995]1996). *Noul dicţionar enciclopedic al ştiinţelor limbajului*. Bucureşti: Babel.

Oswald DUCROT şi Tzvetan TODOROV (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.

Umberto ECO ([1979] 1991). *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative.* Bucureşti: Univers.

Umberto ECO ([1994]1997). *Şase plimbări prin pădurea narativă.* Constanţa: Pontica.

W. EDMONDSON (1981). *Spoken Discourse. A Model for Analysis.* London, New York: Longman.

W. EMPSON ([1930]1981). *Şapte tipuri de ambiguitate*. Bucureşti: Univers.

Daiana FELECAN (2010). *Aspecte ale polifoniei lingvistice. Teorie şi construcţie.* Bucureşti: Tritonic.

Stanley FISH (1981). Ce se face cu Austin şi Searle: Teoria actelor de vorbire şi critica literară. În: *Poetica americană. Orientări actuale.* Antologie, prefaţă şi note de Mircea Borcilă şi Richard McLain. Cluj-Napoca: Dacia: 206-260.

Norman FRIEDMAN ([1955] 1967). Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. În: *The Theory of the Novel* (Philip Stevick ed.). London: Free Press: 108-137.

Nadine GELAS (1988). Dialogues authentiques et dialogues romanesques. În: *Echanges sur la conversation* (Jacques Cosnier, Nadine Gelas, Catherine Kerbrat-Orecchioni ed.). Paris: Editions du CNRS: 323-334.

Gérard GENETTE ([1969, 1972, 1975] 1978). *Figuri.* Bucureşti: Univers.

Gérard GENETTE (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil.

Gérard GENETTE ([1991] 1994). *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune.* Bucureşti: Univers.

Erving GOFFMAN ([1959] 2007). *Viaţa cotidiană ca spectacol.* Bucureşti: Comunicare.ro.

Erving GOFFMAN (1967). *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Doubleday & Co., Inc.

Erving GOFFMAN ([1981] 1987). *Façons de parler*. Paris: Minuit.

A. J.GREIMAS and J. COURTÈS (1979). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. I. Paris: Hachette.

A. J. GREIMAS and J. COURTÈS (1986). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. II. Paris: Hachette.

François GRESLE, Michel PANOFF, Michel PERRIN, Pierre TRIPIER (2000). *Dicţionar de ştiinţe umane.* Bucureşti: Nemira.

H.P. GRICE ([1975] 1996). Logic and Conversation. În: *Readings in Language and Mind* (Heimir Geirsson, Michael Losonsky eds.). Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers: 121-133.

H.P. GRICE ([1975] 2001). Meaning. În: *Pragmatique et théorie de l'énonciation.*

*Choix de textes* (Vlad Alexandrescu, ed.). Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti: 406-414.

H.P. GRICE ([1978] 2001). Further Notes on Logic and Conversation. În: *Pragmatique et théorie de l'énonciation. Choix de textes* (Vlad Alexandrescu ed.). Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti: 438-452.

John J. GUMPERZ, Dell HYMES ([1972] 1986). *Directions in Sociolinguistics. The Ethnography of Communication.* Oxford: Basil Blackwell.

Valeria GUŢU ROMALO (2006). *Aspecte ale evoluţiei limbii române.* Bucureşti: Humanitas Educaţional.

Cristina HĂULICĂ (1981). *Textul ca intertextualitate. Pornind de la Borges.* Bucureşti: Eminescu.

Louis HJELMSLEV (1953). *Prolegomena to a Theory of Language.* În: Memoir to the International Journal of American Linguistics. Supliment al volumului XIX, 1, Baltimore.

Dell HYMES (1972a) Models of the Interaction of Language and Social Life. În: *Directions in Sociolinguistics* (J. J. Gumperz, D. Hymes eds.). New York: Holt, Rinehart & Winston: 35-71.

Dell HYMES (1972b). On Communicative Competence. În: *Sociolinguistics* (J. B. Pride, J. Holmes eds.). Harmondsworth: Penguin Books: 269-285.

Dell HYMES (1974). The Ethnography of Speaking. În: *Language, Culture and Society* (Ben G. Blount ed.). Cambridge, Massachusetts: 189-223.

Linda HUTCHEON ([1988] 2002). *Poetica postmodernismului*. Bucureşti: Univers.

Emil IONESCU (coordonator) (2004). *Understanding Romanian Negation. Syntactic and Semantic Approaches in a Declarative Perspective.* Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

Liliana IONESCU-RUXĂNDOIU, Dumitru CHIŢORAN (eds.) (1975). *Sociolingvistică. Orientări actuale.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Liliana IONESCU-RUXĂNDOIU (1981). Sociolingvistică şi semantică. Termeni de adresare în schiţele lui I.L. Caragiale. În: *Semantică şi semiotică* (I. Coteanu, L. Wald coordonatori). Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică: 240-257.

Liliana IONESCU-RUXĂNDOIU (1991). *Naraţiune şi dialog în proza românească. Elemente de pragmatică a textului literar.* Bucureşti: Editura Academiei Române.

Liliana IONESCU-RUXĂNDOIU (1999). *Conversaţia. Structuri şi strategii. Sugestii pentru o pragmatică a românei vorbite*. Ediţia a II-a (revăzută). Bucureşti: All.

Liliana IONESCU-RUXĂNDOIU (2003). *Limbaj şi comunicare. Elemente de pragmatică lingvistică.* Bucureşti: All Educaţional.

Roman JAKOBSON (1963, 1973). *Essais de linguistique générale.* Vol. I, II. Paris: Minuit.

Andreas H. JUKER (1994). The feasibility of historical pragmatics. În: *Journal of Pragmatics* 22.5: 533-536.

Andreas H. JUKER (ed.) (1995). *Historical Pragmatics. Pragmatic Developments in the History of English* (Pragmatics & Beyond New Series 35). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Andreas H. JUKER, Irma TAAVITSAINEN (eds.) (2008). *Speech Acts in the History of English*. (Pragmatics & Beyond New Series 176). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Andreas H. JUKER ([2006] 2009). Historical Pragmatics. În: Jacob L. MEY (ed.) ([1998] 2009). *Concise Encyclopedia of Pragmatics.* Oxford: Elsevier.

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (1980). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (1986). *L'implicite*. Paris: Armand Colin.

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (1987). La description des échanges en analyse conversationnelle: l'exemple du compliment. În: *DRLAV* (*Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine, Vincennes*) nr. 36-37: 1-51

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (1990, 1992, 1994). *Les interactions verbales*. t.1, 2, 3. Paris: Armand Colin.

Catherine KERBRAT-ORECCHIONI (1996). *La conversation*. Seuil: Memo.

H. KOTTHOFF (2003). Responding to irony in different contexts: on cognition in conversation. În: *Journal of Pragmatics*, 35/9:1387-1411.

Julia KRISTEVA (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.

Geoffrey LEECH (1974). *Semantics*. Harmondsworth: Penguin Books.

Geoffrey LEECH (1980). *Explorations in Semantics and Pragmatics.* Amsterdam: John Benjamins.

Geoffrey LEECH (1983). *Principles of Pragmatics*. London – New York: Longman.

Stephen C. LEVINSON (1983). *Pragmatics.* Cambridge: Cambridge University Press.

Stephen C. LEVINSON (2000). *Presumptive Meanings*. Cambridge MA.: MIT Press.

Jaap LINTVELT ([1981] 1994). *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă.* Bucureşti: Univers.

John LYONS ([1968] 1995). *Introducere în lingvistica teoretică.* Bucureşti: Editura Ştiinţifică.

Dominique MAINGUENEAU (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Seuil: Collection Memo.

Dominique MAINGUENEAU ([2005] 2007). *Pragmatică pentru discursul literar. Enunţarea literară.* Iaşi: Institutul European.

Mihaela MANCAŞ (1983). *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Mihaela MANCAŞ (1991). *Limbajul artistic românesc în secolul XX*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.

Margareta MANU MAGDA (2003). Expresii ale mobilizării şi demobilizării în dialogul social românesc. În *Dialogul în româna vorbită*. Bucureşti: Oscar Print: 73-94.

Anca MĂGUREANU (1986). A nara – a povesti sau a mima. În: *SCL*, XXXVII, 1986, nr. 5: 263-371.

Anca MĂGUREANU (1987). Cooperare, politeţe şi raţionalitate. Litota ca strategie discursivă. *SCL*, XXXVIII, 1987, nr.1: 9-14.

Anca MĂGUREANU (2006). Benveniste interpret şi/sau interpretant al lui Peirce. http://ebooks.univbuc.ro/filologie-cunita.html.

Anca MĂGUREANU (2007). L'acte de langage: de Austin à Peirce. În: *"Faut-il qu'il m'en souvienne?" Mélanges Paul Miclău* (Alexandra Cuniţă ed.). Bucureşti: Cavallioti: 231-248.

Anca MĂGUREANU (2008). *La structure dialogique du discours*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

George Herbert MEAD (1934). *Mind, Self and Society*. Chicago: University of Chicago Press.

Jacob L. MEY (ed.) ([1998] 2009). *Concise Encyclopedia of Pragmatics*. Oxford: Elsevier.

Henri MESCHONIC (1970-1973). *Pour la poetique* I, II, III. Paris: Gallimard.

Eugen MUNTEANU (2005). *Introducere în lingvistică*. Iaşi: Polirom.

Jacques MOESCHLER, Anne REBOUL ([1994] 1999). *Dicţionar enciclopedic de pragmatică*. Cluj: Echinox.

Jacques MOESCHLER, Antoine AUCHLIN ([2000] 2005). *Introducere în lingvistica contemporană*. Cluj-Napoca: Echinox.

Charles MORRIS (1938). *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: University Press of Chicago.

Elena NEGREA (2010). *Pragmatica ironiei. Studiu asupra ironiei în presa scrisă românească*. Bucureşti: Tritonic.

Mariana NEŢ (1982). Constante ale textului poetic. *SCL*, XXXIII, 1982, nr. 6: 465-467.

Mariana NEŢ (1989). *Metalimbajul textului literar*. Bucureşti: TUB.

Mariana NEŢ (1994). Mentalities and Cultural interpretants. *S – European Journal for Semiotic Studies*. 6 (3-4) 1994: 675-690.

Mariana NEŢ (1998). Asupra noţiunii de limbaj din perspectivă semiotic-filozofică. În: *SCL*, L, 1998, Nr. 1-2.

Mariana NEŢ (2000). *Literature, Atmosphere, and Society. A Semiotic Approach*. Wien: ŐGS/ISSS;

Mariana NEŢ (2002). *Literature, Strategies, and Metalanguage. A Semiotic Approach*. Wien: ŐGS/ISSS.

Mariana NEŢ (2005). *Lingvistică generală, semiotică, mentalităţi. O perspectivă de filosofie a limbajului.* Iaşi: Institutul European.

Henning NØLKE (2001). La ScaPoLine 2001.Version révisée de la théorie Scandinave de la Polyphonie Linguistique. http://www.hum.au.dk/romansk/polyfoni/Polyphonie_III/Henning_Nolke.htm.

Henning NØLKE, Kjersti FlØTTUM, Coco NORÉN (2004). *ScaPoLine. La théorie scandinave de la polyphonie linguistique*. Paris: Kimé.

Ştefan OLTEAN (2003). *Lumile posibile în structurile limbajului*. Cluj Napoca: Echinox.

Gabriela PANĂ DINDELEGAN (1985). Formule modalizatoare de certitudine. În: *SCL* XXXVI, nr. 3, 1985: 237-240.

Gabriela PANĂ DINDELEGAN (1985). Preliminarii la semantica modalizatorilor. În *AUB-LLR, XXXIV*: 15-28.

Gabriela PANĂ DINDELEGAN (1992). *Sintaxă şi semantică. Clase de cuvinte şi forme gramaticale cu dublă natură (adjectivul, adverbul, prepoziţia, forme verbale nepersonale)*. Bucureşti: Tipografia Universităţii Bucureşti.

Gabriela PANĂ DINDELEGAN (coordonator) (2006). *Aspecte sincronice şi diacronice*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

Gabriela PANĂ DINDELEGAN (coordonator) (2008). *Limba română. Dinamica limbii, dinamica interpretării*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

Herman PARRET (1983). L'énonciation en tant que déictisation et modalisation. În: *Langages*, 1983, vol. 18, nr. 70: 83-97.

Carmen PĂDURARU (2009). *Eugen Coşeriu. Contribuţii la pragmatica lingvistică*. Iaşi: Lumen.

Michel PÊCHEUX ([1983] 1990). Analyse de discours: trois époques. În: *L'inquiétude du discours, Textes de Michel Pêcheux* (Denise Maldidier ed.). Paris: Cendres: 295-302.

Charles S. PEIRCE (1931-1958). *Collected Papers* vol. I-VI. Charles Hartsborne and Paul Weiss (ed.), vol VII-VIII, Arthur Burks (ed.): Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Charles S. PEIRCE (1990). *Semnificaţie şi acţiune.* Bucureşti: Humanitas.

Luiza PETRE PÂRVAN (1996). *Scurtă introducere în teoria textului.* Piteşti: Editura Universităţii din Piteşti.

Heinrich PLETT ([1975] 1983). *Ştiinţa textului şi analiza de text*. Bucureşti: Univers.

Alain RABATEL (1998). *La construction textuelle du point de vue.* Lausanne, Paris: Delachaux et Niestlé.

Alain RABATEL (2007). Analyse énonciative du point de vue, narration et analyse de discours. În: *Filol. lingüíst. port.*, 9: 345-368.

Anne REBOUL, Jacques MOESCHLER ([1998] 2001). *Pragmatica, azi*. Cluj: Echinox.

François RÉCANATI (1981). *Les énoncés performatifs.* Paris: Minuit.

Michael RIFFATERRE (1971). *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion.

Paul RICOEUR ([1986] 1995). *Eseuri de hermeneutică.* Bucureşti: Humanitas.

E. ROULET & *alii* (1985). *L'articulation du discours en français contemporain.* Berne: Lang.

Daniela ROVENŢA-FRUMUŞANI (1991). *Introducere în semiotică.* Bucureşti: Editura Universităţii Bucureşti.

Daniela ROVENŢA-FRUMUŞANI (1999). *Semiotică, societate, cultură*. Iaşi: Institutul European.

Daniela ROVENŢA-FRUMUŞANI (2000). *Argumentarea. Modele şi strategii.* Bucureşti: Bic All.

Daniela ROVENŢA-FRUMUŞANI (2005). *Analiza discursului. Ipoteze şi ipostaze*. Bucureşti: Tritonic.

Doina RUŞTI (2006). Semioza tipologiei în romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu. În: *Analele* Universităţii Ştefan cel Mare, Suceava, Seria Filologie, B. Literatură, tom XII, nr. 2.

Marius SALA (coord.) (2001). *Enciclopedia limbii române.* Bucureşti: Univers Enciclopedic.

Raphael SALKIE (2009). Degrees of Modality. În: *Modality in English: Theory and Description*. *Topics in English Linguistics*, 58 (Raphael Salkie, Pierre Busuttil, Johan van der Auwera eds.). Berlin: Mouton de Gruyter: 79-104.

Ferdinand de SAUSSURE ([1916] 1998). *Curs de lingvistică generală.* Iaşi: Polirom.

John R. SEARLE ([1969] 1970). *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

John R. SEARLE ([1975] 1981). Statutul logic al discursului ficţional. În: *Poetica americană: orientări actuale* (Mircea Borcilă, Richard McLain coordonatori). Cluj-Napoca: Dacia: 210-225.

John R. SEARLE (1975). *Indirect Speech Acts.* În: *Syntax and Semantics*, vol. 3. (Peter Cole, Jerry Morgan eds.). New York: Academic Press: 59-82.

John R. SEARLE (1977). A Classification of Illocutionary Acts. În: *Proceedings of the Texas Conference on Performatives, Presupposition and Implicatures* (A. Rogers, B. Wall, J. Murphy eds.). Washington: Center for Applied Linguistics: 27-45.

John R. SEARLE ([1979]1982). *Sens et expression.* Paris: Minuit.

John R. SEARLE ([1995] 2000). *Realitatea ca proiect social*. Iaşi: Polirom.

Thomas A. SEBEOK (1986). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics.* I-II-III. Berlin: Mouton de Gruyter.

Cesare SEGRE (1986). *Istorie, cultură, critică.* Bucureşti: Univers.

J. McH. SINCLAIR, R. M. COULTHARD (1975). *Towards an Analysis of Discourse*. Oxford: Oxford University Press.

Dan SPERBER, Deidre WILSON ([1986] 1995). *Relevance. Communication and Cognition*. Blackwell Publisher.

Dan SPERBER, Deidre WILSON ([1978] 2001). Les ironies comme mentions. În: *Pragmatique et théorie de l'énonciation. Choix de textes* (Vlad Alexandrescu, ed.). Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti: 557-573.

Dan SPERBER, Deidre WILSON (2004). Relevance Theory. În: *The Handbook of Pragmatics* (L.R. Horn, G. Ward, eds.). Oxford: Blackwell, 607-633.

Dan. SPERBER, Deidre WILSON (2005). Pragmatics. În: *Oxford Handbook of Contemporary Philosophy* (F. Jackson, M. Smith, eds.). Oxford: Oxford University Press: 468-501.

Valeriu P. STANCU (2006). *Paratextul. Poetica discursului liminar în comunicarea artistică.* Iaşi: Editura Universităţii „Al. I. Cuza".

Philip STEVICK (1967). *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press.

Ana-Maria STOICA (2006). Language and Mentalities in Nicolae Filimon's *Ciocoii Vechi şi Noi*. În: *Semiotica dincolo de limite*, vol. 1, 2006, Slănic Moldova, Bacău: Alma Mater: 288-298.

Ana-Maria STOICA (2007). Language and Urban Milieus in Camil Petrescu and John Galsworthy's Novels. Lucrare prezentată la conferinţa internaţională *Knowledge Creativity and Transformation of Societies 15*, organizată de INST (Research Institute for Regional and Transnational Cultural Sciences), Viena.

Ana-Maria STOICA (2009a). Language and Mentalities – A Comparative Analysis of Two Literary Works of the 19th Century: *Ciocoii vechi şi noi* by Nicolae Filimon and *Vanity Fair* by W.M. Thackeray. În: *Studii de Gramatică Contrastivă* (SGC), nr. 12, 2009: 59-70.

Ana-Maria STOICA (2009b). Mentalities and Social Behaviour in *Vanity Fair*. A Linguistic Analysis. În: *Perspective Contemporane asupra Lumii Medievale*, vol. I, 2009. Piteşti: Tiparg: 289-292.

Ana-Maria STOICA (2009c). Language and Mentalities in Camil Petrescu's Novels. În: Proceedings of the International Conference *Challenges in Language, Literature and Arts at the Beginning of the 21st Century*, vol I, 2009. Alba Iulia: Aeternitas: 157-163.

Ana-Maria STOICA (2010). Formule de adresare şi salut în *Ciocoii vechi şi noi*. În: *Studii şi Cercetări Lingvistice* (SCL), LXI, 2010, nr. 2: 262-269.

Ana-Maria STOICA (2011). *Impression Management* and *Performance* – Points of Convergence between Sociology, Discourse Analysis and the Study of Mentalities. În: *ANADISS* (*Discours et société*), nr. 12: 201-206.

Andra ŞERBĂNESCU (1992). Nivelurile pragmatice ale textului literar. În: *SCL*, XLIII, 1992, nr. 5: 479-482.

Andra ŞERBĂNESCU (2007). *Cum gândesc şi cum vorbesc ceilalţi. Prin labirintul culturilor.* Iaşi: Polirom.

Ariadna ŞTEFĂNESCU (1992). Sens pragmatic, sens poetic. În *SCL*, XLIII, 1992, nr. 5 pp. 473- 477.

Ariadna ŞTEFĂNESCU (2007). *Conectori pragmatici*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

Irma TAAVITSAINEN, Andreas H. JUCKER (2003). *Diachronic Perspectives on Address Term Systems*. Amsterdam/ Philadelphis: John Benjamins.

Tzvetan TODOROV ([1966) 1997). Categoriile naraţiunii literare. În: *Introducere în teoria literaturii* (A. Tănăsescu şi N. Raţă, coordonatori). Bucureşti: EUB.

Tzvetan TODOROV ([1970] 1977). *The Poetics of Prose*, Oxford: Basil Blackwell.

Mircea VASILESCU (2001). *Lectură, public şi comunicare în cultura română veche*. Piteşti: Paralela 45.

Carmen VLAD (1982). *Semiotica criticii literare*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Carmen VLAD (1994). *Sensul, dimensiune esenţială a textului*. Cluj-Napoca: Dacia.

Carmen VLAD (1998). *Textul aisberg*. Cluj: Casa Cărţii de Ştiinţă.

Lazăr VLĂSCEANU (2007). Erving Goffman şi dramaturgia socială. În: *Viaţa cotidiană ca spectacol* ([1959] 2007) de Erving Goffman. Bucureşti: Comunicare.ro: 7-27.

Rodica ZAFIU (1989). Câteva observaţii asupra conectorilor pragmatici din limba română. În *SCL*, XL, 1989, nr. 1: 315-319.

Rodica ZAFIU (2000). *Naraţiune şi poezie*. Bucureşti: ALL.

Rodica ZAFIU (2002). Strategii ale impreciziei: expresii ale vagului şi ale aproximării în limba română şi utilizarea lor discursivă. În *Actele colocviului Catedrei de limba română, 22-23 noiembrie 2001. Perspective actuale în studiul limbii române*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti: 363-376.

Rodica ZAFIU (2002). „Evidenţialitatea" în limba română actuală. În *Aspecte ale dinamicii limbii române actuale* (Gabriela Pană Dindelegan, coordonator). Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti: 127-144.

Rodica ZAFIU (2003). Valori argumentative în conversaţia spontană. În *Dialogul*

*în limba română vorbită* (L. Dascălu Jinga, L. Pop, coordonatori). Bucureşti: Oscar Print: 149-165.

Rodica ZAFIU (2008). Gramaticalizare şi pragmaticalizare. În: *Limba română. Dinamica limbii, dinamica interpretării* (Gabriela Pană Dindelegan, coordonator). Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti: 187-194.

***(2009). *Dicţionarul explicativ al limbii române.* Ediţia a III-a revăzută şi adăugită. Bucureşti: Univers Enciclopedic.

***(2005). *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române.* Ediţia a II-a revăzută şi adăugită. Bucureşti: Univers Enciclopedic.

***(2005, 2008). *Gramatica limbii române. II. Enunţul*. (Tiraj nou, revizuit, 2008). Bucureşti: Editura Academiei Române.

***(1989). *The Oxford English Dictionary* (Second Edition). Oxford University Press.

## II. Mentalităţi, cultură şi civilizaţie, istorie socială

Philippe ARIÈS, Georges DUBY (coordonatori) (1997). *Istoria vieţii private.* vol VIII, IX, X. Bucureşti: Meridiane.

Max ARTHUR (2007). *Lost Voices of the Edwardians.* London, New York, Toronto and Sydney: Harper Perennial.

Simone de BEAUVOIR ([1953] 1998). *Al doilea sex.* Traducere de Diana Bolcu. Bucureşti: Univers.

Adrian BINGHAM (2004). *Gender, Modernity and the Popular Press in Inter-war Britain.* Oxford University Press.

Marc BLOCH ([1941-1942] 2004). *The Historian's Craft.* Manchester University Press.

Fernand BRAUDEL ([1963] 1994). *Gramatica civilizaţiilor.* Bucureşti: Meridiane.

Ion BULEI (1990). *Atunci când veacul se năştea.* Bucureşti: Eminescu.

Lucian BOIA ([1998] 2000). *Pentru o istorie a imaginarului.* Bucureşti: Humanitas.

Thomas CARLYLE (1869). *Signs of the Times, Critical and Miscellaneous Essays.* Boston: Dana Estes & Company.

Matei CĂLINESCU ([1978] 1993). *Cinci feţe ale modernităţii.* Bucureşti: Univers.

Michel DE CERTEAU (1988). *The Practice of Eveyday Life.* Berkeley-Los Angeles London: University of California Press.

Pavel CHIHAIA (1995). *Ţara românească între Bizanţ şi Occident.* Iaşi: Institutul European.

Alin CIUPALĂ (2003). *Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea*. Bucureşti: Meridiane.

Stuart CLARK (1985). The Annales Historians. În: Q. Skinner *The Return of Grand Theory in Human Sciences.* Cambridge University Press.

Livia DEAC, Adrian NICOLESCU (1983). *British Life and Civilization.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Georges DUBY (1991). *L'histoire continue.* Paris: Odille Jacob.

Alexandru DUŢU (1972). *Cărţile de înţelepciune în cultura română.* Bucureşti : Eminescu.

Alexandru DUŢU (1978). *Cultura română în civilizaţia europeană modernă.* Bucureşti : Eminescu.

Alexandru DUŢU (1982). *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor*. Bucureşti: Univers.

Alexandru DUŢU (1986). *Dimensiunea umană a istoriei. Direcţii în istoria mentalităţilor.* Bucureşti: Eminescu.

Lucien FEBVRE ([1968] 1996). *Religia lui Rabelais. Problema necredinţei în secolul XVI.* Cluj-Napoca: Dacia.

Ute FREVERT şi Heinz-Gerhard HAUPT (coord.) ([1999] 2002). *Omul secolului al XIX-lea.* Iaşi: Polirom.

Ute FREVERT şi Heinz-Gerhard HAUPT (coord.) ([1999] 2002). *Omul secolului XX*. Iaşi: Polirom.

Anthony GIDDENS (1991). *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age.* Stanford: Stanford University Press.

Constantin C. GIURESCU (1979). *Istoria Bucureştilor.* Bucureşti: Sport-Turism.

Constantin C. GIURESCU (1979). *Istoria românilor III. De la moartea lui Mihai Viteazul până la sfârşitul epocii fanariote (1601-1821).*Bucureşti: BIC ALL.

Jacques LE GOFF ([1985] 1991). *Imaginarul medieval.* Bucureşti: Meridiane.

Stephen GREENBLATT (1990). *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture.* New York, London: Routledge.

D. HAGI-THEODORAKY (2003). *Amintiri din trecutul negustoresc…* Bucureşti: Dominor.

Kristine HUGHES (1998). *The Writer's Guide to Everyday Life in Regency and Victorian England. From 1811-1901.* Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books.

Nicolae IORGA (1910). *Viaţa femeilor în trecutul românesc. Doamnele românilor. Despre îmbrăcăminte şi locuinţe. Viaţa socială a trecutului. Creşterea şi învăţământul femeilor. Femeile în literatura românească. Doamna lui Ieremia.* Vălenii-de-Munte: Neamul Românesc.

Eugen LOVINESCU ([1924-1925] 1997). *Istoria civilizaţiei române moderne.* Bucureşti: Minerva.

Robert MANDROU (1968). L'histoire des mentalités. În: *Encyclopaedia Universalis* 1968, t. VIII: 436-438.

Ulysse de MARSILLAC ([1869, 1877] 1999). *Bucureştiul în veacul al XIX-lea.* Bucureşti: Editura Meridiane.
André MAUROIS ([1937] 2006). *Istoria Angliei.* Bucureşti: Orizonturi.
Sally MITCHELL (2009). *Daily Life in Victorian England.* Second Edition. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.
Adrian NICOLESCU (2008). *Istoria civilizaţiei britanice.* vol. IV. Iaşi: Institutul European.
Elena OLARU (2006). *Mentalităţi şi moravuri la nivelul elitei din Muntenia şi Moldova (Secolul al XIX-lea).* Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.
Harold PERKIN (1994). *Origins of Modern English Society*. London and New York: Routledge.
George POTRA (1990). *Din Bucureştii de ieri.* Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.
Paul RICOEUR ([2000] 2001). *Memoria, istoria, uitarea*. Timişoara: Amarcord.
Henri STAHL (2002). *Bucureştii ce se duc*. Bucureşti: Dominor.
Robert A. STEBBINS (2004). *Between Work and Leisure.The Common Ground of Two Separate Worlds.* New Brunswick: Transaction Publishers.
Tzvetan TODOROV ([1989] 1999). *Noi şi ceilalţi.* Iaşi: Institutul European.
Tzvetan TODOROV ([1996] 1999). *Omul dezrădăcinat.* Iaşi: Institutul European.
Dolores TOMA (1996). *Histoire des mentalités et cultures françaises.* Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.
Michel VOVELLE (1982). *Idéologies et mentalités.* Paris: Gallimard.
A.N. WILSON ([2002] 2003). *The Victorians.* London: Arrow Books.
Al. ZUB (1994). *În orizontul istoriei.* Iaşi: Institutul European.
Hayden WHITE (1978). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
*** *Secolul 20*, nr.7- 9/1996. Femei şi feminisme.
http://www.victorianweb.org/

**III. Critică literară; istorie a literaturii**

René Marie ALBÉRÈS ([1962, 1967]1968). *Istoria romanului modern.* Bucureşti: Editura pentru Literatură Universală.
Sorin ALEXANDRESCU (1999). *Privind înapoi, modernitatea*. Bucureşti: Univers.
Mircea ANGHELESCU (1982). *Scriitori şi curente.* Bucureşti: Eminescu.
Susan BASSNETT (1993). *Comparative Literature. A Critical Introduction.* Oxford UK, Cambridge USA: Blackwell.
Iulian BĂICUŞ (2003). *Dublul Narcis. Influenţa lui Marcel Proust şi André Gide asupra prozatorilor români interbelici*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.

Matthew J. BRUCCOLI, Richard LAYMAN (ed.) (1991). *Concise Dictionary of British Literary Biography*, vol. IV, (Victorian Writers: 1832-1890); vol. V (Late Victorian and Edwardian Writers: 1890-1914) Gale Research Inc.
Roger CAILLOIS ([1974] 2001). *Abordări ale imaginarului.* Bucureşti: Nemira.
George CĂLINESCU (1959). *Nicolae Filimon*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.
George CĂLINESCU (1982). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Bucureşti: Minerva.
Ovid S CROHMĂLNICEANU (1972). *Literatura română între cele două războaie mondiale.* Bucureşti: Minerva.
Ovid S CROHMĂLNICEANU (1984). *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură.* Bucureşti: Cartea Românească.
Martin S. DAY (1963-1964). *History of English Literature.* New York: Doubleday and Company, Garden City.
Ileana GALEA (2000). *Victorianism and Literature.* Cluj-Napoca: Dacia.
Tracy HARGREAVES (2011). John Galsworthy. În: Brian W. SHAFFER (ed.) (2011). *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction.* Wiley-Blackwell: 147-150.
Laurie LANGBAUER (1999). *Novels of Everyday Life: The Series in English Fiction* (1850-1930). Cornell Paperbacks.
Leon LEVIŢCHI (1985). *Istoria literaturii engleze şi americane.* Cluj-Napoca: Dacia.
E. LOVINESCU (1920). *Critice*, vol. III, ed. a II-a. Bucureşti: Editura Librăriei Alcalay et Co.
Nicolae MANOLESCU (1980-1983). *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc.* vol. I, II, III. Bucureşti: Minerva.
Laura MARCUS, Peter NICHOLLS (eds.) (2004). *The Cambridge History of Twentieth – Century English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
Harold Vincent MARROT (1935). *The Life and Letters of John Galsworthy*. London: Heinemann.
Irina MAVRODIN (1977). *Romanul poetic. Eseu despre romanul francez modern.* Bucureşti: Univers.
Carmen MUŞAT (1998). *Romanul românesc interbelic*. Bucureşti: Humanitas.
Virgil NEMOIANU (1997). *O teorie a secundarului. Literatura, progres şi reacţiune*. Bucureşti: Univers.
Virgil NEMOIANU (2000). Globalism, multiculturalism şi literatură comparată. În: "Vatra", nr. 3/2000: 13-21.
Perpessicius (1986). Nicolae Filimon – *Ciocoii vechi şi noi*. În: *Scriitori români* II. Bucureşti: Minerva.
Marian POPA (1972). *Camil Petrescu.* Bucureşti: Albatros.
Camil PETRESCU ([1936]1971). *Teze şi antiteze.* Bucureşti: Minerva.

Rodica KEREASKI (1977). *Lectures in 20th Century English Literature.* Bucureşti: TUB.

Hippolyte Adolphe TAINE ([1864] 1890). *History of English Literature.* London: Chatto & Windus.

Peter SCHILLINGSBURG (2001). *Thackeray: A Literary Like.* Basingstoke: Palgrave.

Eugen SIMION (1969). Primul nostru romancier. În: *România literară*, an II, 36 (49): 13.

Brian W. SHAFFER (ed.) (2011). *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction.* Wiley-Blackwell.

Radu TOMA (1982). *Epistemă, ideologie, roman*: *Secolul XVIII francez.* Bucureşti: Univers.

Ana-Maria TUPAN (2004). *A Survey Course in British Literature*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti http://ebooks.unibuc.ro/filologie/tupan/thefrontiersofmodernism.htm

Tudor VIANU (1966). *Arta prozatorilor români* vol I. Bucureşti: Editura Contimporană.

Ioana ZIRRA (2003). *Contributions of the British 19th Century – the Victorian Age – to the History of Literature and Ideas* http://ebooks.unibuc.ro/lls/IoanaZirra-VictorianAge/index.htm

## IV. Lista operelor literare citate

Nicolae FILIMON ([1861] 1956). *Nenorocirile unui slujnicar sau gentilomii de mahala*. În: Nicolae Filimon, *Opere*. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, vol. I.

Nicolae FILIMON ([1863] 1956). *Ciocoii vechi şi noi sau ce naşte din pisică şoarici mănâncă.* În: Nicolae Filimon, *Opere*. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, vol. I.

John GALSWORTHY ([1906-1921] 2001). *The Forsyte Saga: The Man of Property, In Chancery, To Let*. London: Wordsworth Classics.

John GALSWORTHY ([1924-1928] 2001). *A Modern Comedy*: *The White Monkey, The Silver Spoon, Swan Song.* London: Penguin Classics.

John GALSWORTHY ([1931] 2007). *The End of the Chapter: Maid in Waiting*. London: Headline Review.

John GALSWORTHY ([1932] 2007). *The End of the Chapter: Flowering Wilderness.* London: Headline Review.

John GALSWORTHY ([1933] 2007). *The End of the Chapter: Over the River*. London: Headline Review.

John GALSWORTHY ([1912-1932] 2008). *The Complete Essays of John Galsworthy*. Published in the US and world markets: ReadHowYouWant.

Radu IONESCU ([1861] 1973). *Don Juanii de Bucureşti.* În: GHICA, Ion, *Istoria lui Alecu Şoricescu*; KOGĂLNICEANU, Mihail, *Tainele inimei*; PELIMON, Alexandru, *Hoţii şi hagiul*; URECHILĂ, V.A., *Logofătul Baptiste Veleli*; CANTACUZIN, Alexandru, *Serile de toamnă la ţară*; BOLINTINEANU, Dimitrie, *Manoil*, *Elena*; GHICA, Pantazi, *Un boem român*; IONESCU, Radu, *Don Juanii de Bucureşti*; ARICESCU, Constantin, *Misterele căsătoriei*; BARONZI, George, *Misterele Bucureştilor*, în *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*. Antologie, prefaţă şi note de Ştefan Cazimir. Bucureşti: Minerva.

Camil PETRESCU ([1930] 1997). *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.* Ediţie îngrijită de Florica Ichim. Bucureşti: 100+1 Gramar.

Camil PETRESCU ([1933] 2001). *Patul lui Procust.* Ediţie îngrijită de Florica Ichim. Bucureşti: 100+1 Gramar.

Marcel PROUST ([1913-1927] 1987). *În căutarea timpului pierdut*. Bucureşti: Univers.

William Makepeace THACKERAY ([1847-1848] 2001). *Vanity Fair. A Novel without a Hero*. Wordsworth Classics. Introduction, Bibliography and Notes by Carole Jones and Owen Knowles.

*Contravaloarea timbrului literar se depune în contul USR nr. R044RNCB 5101 0000 0171 0001, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.*

**COMENZI – CARTEA PRIN POŞTĂ**

EDITURA PARALELA 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 130
Tel.: 0248 633 130; 0753 040 444
0721 247 918
Tel./fax: 0248 214 533; 0248 631 439; 0248 631 492.
E-mail: **comenzi@edituraparalela45.ro**
sau accesaţi **www.edituraparalela45.ro**

Tiparul executat la *Graficprint*
www.graficprint.eu
e-mail: comenzi@graficprint.eu